Švietimo Ministerijos Knygų Leidimo Komisijos leidinys

Kun. TEODORAS BRAZYS
Lietuvos Universiteto Teologijos - Filosofijos Fakultèto
bažnytinei muzikai ir muzikos istorijai docentas

HARMONIJA

Muzikos mokykloms, mokytojų seminarijoms,
vargoninkams

HARMONIJOS DĖSNIŲ VADOVĖLIS

KAUNAS, ∴ ∴ ∴ Valstybės Spaustuvė ∴ ∴ ∴ 1926.

Švietimo Minister. Knygų Leidimo Komisijos leidinys

Kun. TEODORAS BRAZYS
Lietuvos Universiteto Teologijos — Filosofijos Fakulteto
bažnytinei muzikai ir muzikos istorijai docentas

HARMONIJA

Muzikos mokykloms, mokytojų seminarijoms, vargoninkams

HARMONIJOS DĖSNIŲ VADOVĖLIS



KAUNAS, :-: :-: :-: :-: :-: :-: :-: :-: :-: :-: :-: 1926.

Gerbiamajam Ponui

JUOZUI NAUJALIUI

jojo darbavimosi Lietuvos muzikos dirvoje 35 metų sukaktuvių pagarbai ir draugiškiems jausmams išreikšti

skiria

Autorius.

Prakalba.

Svetimomis kalbomis harmonijos vadovėlių rasime daugybę tačiau savo dar neturėjome. Šitam trūkumui pašalinti sumaniau parašyti šį veikalėlį. Esu įsitikinęs, kad gimtoji kalba muzikos mokytojams bei mokiniams jų sunkų darbą, palengvins. Kad šis vadovėlis nebūtų per platus stengiausi jame išdėstyti vien tik tai, kas griežtai harmonijos mokslo srityje įeina, delto kiekvienas, šį veikalėlį rankon imdamas, turi pagrindinius muzikos teorijos dėsnius labiausiai apie intervalus, jau gerai žinoti. Šį darbą dirbdamas stengiausi eiti rimtų muzikų takais. Kaip man pavyko, tesprendžia objektinga kritika. Šiaip ar taip būtų, tačiau tariuos, jog Lietuvių muzikos harmonijos mokslo srityje pradžią padariau ir delto manau, jog šis mano veikalėlis bus mūsų muzikos mokytojų bei mokinių maloniai sutiktas. Mūsų didžiai užsitarnavusiam muzikui p. Juozui Naujaliui už maloniai suteiktus patarimus tariu nuoširdų „ačiū“.

Kun. Teodoras Brazys.

I. Įžanga.

§ 1. Akordas.

1. Trys, keturi arba penki įvairūs tonai, tam tikru būdu sudėti, drauge vienu laiku skambėdami, sudaro *harmoniją* arba *akordą*.

2. Pagrindiniai akordai yra šie trys:

a) *trigarsis:*



b) *septiminis akordas:*



c) *noninis akordas*·

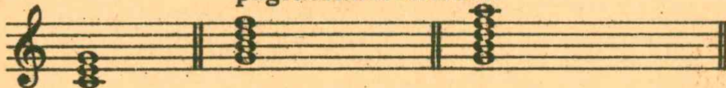


Matome, jog šie pagrindiniai akordai susideda iš tercių intervalų. Apatinis tonas, ant kurio akordas tercėmis sudėstomas, yra *pagrindinis akordo tonas* arba *basas*. Kiti akordo sudėties tonai yra, nuo pagrindinio tono skaitant, *tercė*, *kvintė*, *septimė*, *nonė*.

Pastaba. Akordai, susidedą iš daugiau negu penkių įvairių tonų, skaitomi pripuolančiai susidariusiais.

3. Akordas gali būti įvairaus pavidalo. Jeigu apatiniu tonu, arba basu, yra pagrindinis akordo tonas, tai turime *pagrindinį akordą*. Jeigu apatiniu tonu yra kitas akordo sudėties tonas, būtent tercė, kvintė, septimė arba nonė, tai gauname vadinamuosiuos *akordo persivertimus*, apie kuriuos toliau bus plačiau kalbama. Taigi kiekvienas pagrindinis akordas turi tiek persivertimų, kiek jojo sudėtyje yra tonų, neskaitant pagrindinio tono; pavyzdžiui:

pagrindiniai akordai:



jų persivertimai:



4. Pavienius akordo sudėties tonus vadiname akordo balsais. Aplamai vartojama akordai keturių balsų, kurie, atitinkamai keturioms žmonių balso rūšims, vadinami *sopranu*, *altu*, *tenoru* ir *basu*.

Kadangi trigarsis tesusideda tiktai iš trijų tonų, tai keturių balsų harmonijoje paprastai pagrindinis trigarsio tonas (tercė ir kvintė retai) imamas dvigubai, pavyzdžiui:



Sopranas ir basas vadinami *kraštutiniais* (išoriniais), o altas ir tenoras — *viduriniais* balsais.

Pastaba. Sujungtų akordų eilėje viršutinis balsas vadinamas taipogi *melodija*.

5. Kadangi kiekvienas akordo sudėties tonas gali būti viršutiniu tonu, tai gaunama įvairios *akordų padėtys*, t. y., jeigu sopranu yra akordo tercė, tai akordas yra *tercės padėtyje*, ir t. t., kaip antai:



Tas pat ir su kitais akordais, kuriuose gaunama taip pat septimės ir nonės padėtys.

6. Jeigu trys viršutiniai akordo tonai stovi taip arti vienas prie kito, jog tarp jų negalima kitas akordo sudėties tonas įterpti, tai akordas yra vadinamosios *siaurosios harmonijos*. Jeigu tarp trijų viršutinių tonų galima akordo sudėties tonas įterpti, t. y. jie stovi vienas nuo kito toli, kvintės arba sekstės atstume, tai turime *plačiosios harmonijos* akordą; pavyzdžiui:



NB pažymėtieji akordai yra netaisyklingi, nes atstumas tarp vidurinių balsų, t. y. alto ir tenoro, neturi būti didesnis negu oktavė. Tačiau basas, taip pat ir sopranas, gali būti nuo artimiausių sau balsų toliau negu oktavė.

7. Jeigu akordo sudėtyje esti konsonansiniai intervalai, tai jis vadinamas *konsonansiniu akordu*, kaip antai trigarsis ir jo persivertimai. Kadangi septiminiame ir noniniame akorduose randame disonansinius intervalus, būtent septimę ir nonę, tai jie yra *disonansiniai akordai*, kurie reikalauja perėjimo į konsonansinį akordą, ir tai vadiname jų *išsirišimu*.

8. Taisyklės, nurodančios akordų sudėtį, jų santykiavimą, sujungimą ir vartojimą muzikaliuose kūriniuose, vadinama *harmonijos mokslu*.

II. Konsonansiniai akordai.

§ 2. Trigarsis.

1. *Trigarsis* susideda iš *pagrindinio tono* (primės), *tercės* ir *kvintės*. Pagrindinis tonas ir tercė sudaro *pagrindinį* arba apatinį tercės intervalą, o akordo tercė ir kvintė taip pat sudaro *šalutinį* arba viršutinį tercės intervalą; pavyzdžiui:



2. Sudėstę trigarsius ant kiekvieno diatoniškos majorinės ir harmoniškos minorinės gamų laipsnio, matome, jog aukščiau minėtieji akordo intervalai yra ne vienodo didumo, dėl to ir gauname įvairių rūšių trigarsius; pavyzdžiui:



a) Majorinės gamos I-jo, IV-jo, V-jo ir minorinės — V-jo ir VI-jo laipsnių trigarsiai susideda iš didelės pagrindinės ir mažos šalutinės tercių; jie vadinami *dur* (kietais) arba *majoriniais* trigarsiais;

b) majorinės gamos II-jo, III-jo, VI-jo ir minorinės — I-jo ir IV-jo laipsnių trigarsiai susideda iš mažos pagrindinės ir didelės šalutinės tercių ir vadinami *mol* (minkštais) arba *minoriniais* trigarsiais;

c) majorinės gamos VII^{jo} laipsnio trigarsis susideda iš mažos pagrindinės ir taip pat mažos šalutinės tercių; jo kvintė yra pamažinta, del to jis vadinamas *pamažintu* trigarsiu; tokius trigarsius randame minorinėje gamoje du, būtent II^{jo} ir VII laipsnių;

d) galiausiai, minorinės gamos III^{jo} laipsnio trigarsis susideda iš didelės pagrindinės ir taip pat didelės šalutinės tercių ir del savo padidintos kvintės vadinamas padidintu trigarsiu.

Taigi turime keturių rūšių, būtent: a) *dur*, arba *majorinius*, b) *mol*, arba *minorinius*, c) *pamažintus* ir d) *padidintus* trigarsius

Del savo grynos kvintės majoriniai ir minoriniai trigarsiai vadinami *grynais* trigarsiais.

Pamažintieji ir padidintieji trigarsiai del savo disonansinių intervalų skaitomi *disonansiniais* trigarsiais.

Uždavinys. Sekančiame pavyzdyje nurodyti: a) trigarsių rūšys, b) padėtys, c) dvigubai paimti ir praleisti akordo sudėties tonai, d) plati ir siaura harmonija:

P. Piel.



3. Majorinių ir minorinių gamų I^{jo} laipsnio trigarsis yadinasi *tonikos*, V^{jo}-*dominantės*, o IV^{jo}—*subdominantės* trigarsiu; pavyzdžiui:



Jie vadinami taip pat *vyresniaisias* trigarsiais, o kitų, būtent, II, III, VI ir VII laipsnių trigarsiai— *šalutiniais* trigarsiais.

Uždavinys. Parašyti vyresnieji trigarsiai įvairiose *dur*'o bei *mol*'io gamose, taip pat sudėti įvairių tonacijų šalutiniai trigarsiai.

§ 3. Trigarsių santykiavimas.

1. Trigarsiai, kurių pagrindiniai tonai yra kvintės arba kvartės atstume, turi vieną bendrą toną ir vadinami kvintės arba kvartės santykiavimo trigarsiais, pavyzdžiui:



Šiuo atveju pagrindinių tonų atstumas vadinamas *harmonijos* žingsniu; kitų akordo tonų slinktis vadinama *balso* žingsniu.

2. Trigarsiai, kurių pagrindiniai tonai eina tercės harmonijos žingsniais, turi du bendru tonu, ir jie yra tercės santykiavime, pav.:



3. Trigarsiai, kurių pagrindiniai tonai žengia sekundės harmonijos žingsniais, neturi bendrų tonų ir yra sekundės santykiavime, pav.:



§ 4. Harmoniškas ir melodiškas trigarsių sujungimas.

1. Įvairių laipsnių trigarsiai jungiasi *harmoniškai*, kada abiejų bendras tonas palieka vietoje ir tame pačiame balse, *melodiškai* gi, kada nė vienas balsas nepalieka vietoje.

Pagrindinis tonas dvigubai imant, viršutiniai trys balsai, harmoniškame ir taip pat melodiškame sujungime, neturi daryti didesnio balso žingsnio negu tercė.

2. Kvartės ir kvintės santykiavimo trigarsiai galima sujungti harmoniškai ir melodiškai, plačiajai arba siaurajai harmonijai.



Viršutiniai balsai žengia būtinai vienon pusėn ir, jeigu harmoniškame jungime aukštyn, tai melodiškame— žemyn, ir atvirkščiai.

3. Tercės santykiavimo trigarsiai jungiasi harmoniškai ir melodiškai. Balsų padėtis harmoniškame jungime nesikeičia, tačiau melodiškame jungime iš siaurosios harmonijos pereinamą į plačiąją, ir atvirkščiai; pav.:



4. Kadangi sekundės santykiavimo trigarsiai bendrų tonų neturi, tai jie jungiasi visuomet melodiškai. Trys viršutiniai balsai žengia būtinai vienon pusėn, būtent priešingai pagrindinio tono žingsniui; plačioji arba siauroji harmonija nesikeičia; pav.:

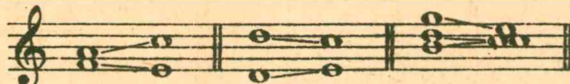


§ 5. Akordo balsų slinktis.

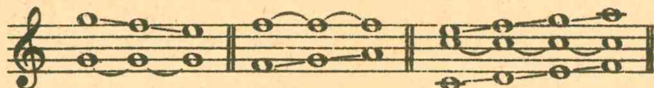
Akordo balsų slinktis (judesys) gali būti: a) *tiesi*, kada du arba trys balsai žengia įvairiais balso žingsniais vienon pusėn, t. y aukštyn arba žemyn, kaip antai:



b) *priešinga*, kada balsai eina į įvairias puses, t.y. vienas aukštyn, kitas vėliak žemyn, pav.:



c) *šalutinė*, kada vienas balsas stovi vietoje, o antras žengia aukštyn arba žemyn, kaip antai:



d) *paralelė* (lygiagretė), kada balsai tais pačiais intervalais žengia aukštyn arba žemyn, pav.:

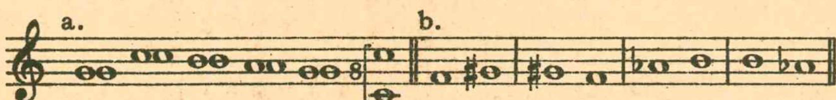


§ 6. Užgintosios balsų slinktys.

1. Paralelės (lygiagretės) dviejų balsų slinktys grynomis kvintėmis ir oktavėmis yra harmonijoje užgintos; pav.:



2. Taip pat užgintomis skaitomos harmonijoje: a) dviejų balsų unisono paralelės ir b) balso slinktys į kurį nors padidintą intervalą, pav.:



3. Paralelių kvinčių ir oktavių priežastimi aplamai esti netaisyklingos akordo balso slinktys, kaip antai:



Paėmę viršutiniuose balsuose basui priešingą balsų slinktį, pataisome paralelių kvinčių bei oktavių klaidą.

§ 7. Tonikos, dominantės ir subdominantės trigarsiai.

A. I, V ir IV laipsnių sujungimas.

1. Pirm kalbant apie I, V ir IV laipsnių sujungimą, reikia pastebėti, jog *vedamasis tonas*, būtent majorinių ir minorinių gamų VII laipsnis, apskritai, o būdamas dominantės trigarsio viršutiniame balse būtinai reikalauja išsirišimo į toniką. Jis esti majorinės ir minorinės tonacijų dominantės tercė, o VII laipsnio—pagrindinis tonas, ir niekuomet neturi būti imamas dvigubai.

2. Sujungtas su I laipsnio tonikos trigarsiu V laipsnio dominantės trigarsis reikalauja, dėliai savo vedamojo tono, įsirišimo į tonikos trigarsį; tuo būdu gauname vadinamąją *pilnąją* arba *autentišką kadencę*, t. y. muzikalio kūrinio užbaigos lytį. Pavyzdžiui:

I V I

I V I

Esybiniai kadencės akordai yra dominantės ir tonikos trigarsiai. Pirm einantysis dominantės trigarsis statomas neakcentuotoje, o tonikos– akcentuotoje takto dalyje.

Kadangi muzikalių kūrinių pradžioje ir užbaigoje reikia tiksliai išreikšti tonacija, tai jie pradedami ir užbaigiami I laipsnio, t. y. tonikos trigarsiu.

Uždavinys. Parašyti įvairių *dur'* o ir *mol'* io tonacijų pilnosios kadencės visose trijose padėtyse, siauroje ir plačioje harmonijoje.

3. Taip pat gerai galima sujungti I laipsnio tonikos trigarsis su IV laipsnio subdominantės trigarsiu, ir gaunama vadinamoji *plagalė kadencė* arba bažnytinė užbaiga, nes ji bažnytinėse kompozicijose dažniausiai vartojama. Čia taip pat pirm einantysis subdominantės trigarsis imamas neakcentuotoje, o tonikos akcentuotoje takto dalyje. Pavyzdžiui:

I IV I

I IV I

Uždavinys. Parašyti visų *dur'* o ir *mol'* io tonacijų plagalės kadencės, visose trijose padėtyse, siauroje ir plačioje harmonijoje.

4. Išmėginę įvairių padėčių pilnąją ir plagalę kadencę, patirsime, jog tos kadencės, kurių užbaigos trigarsis yra pagrindinėje (oktavės) padėtyje, mūsų klausą bei užbaigos jausmą geriausiai patenkino; dėliai to šios kadencės vadinamos *tobūlomis kadencėmis*. Užbaigos tercės, kvintės padėtyje, arba kuriose neužlaikytos aukščiau minėtos ritmiškos sąlygos, vadinamos *netobūlomis kadencėmis*.

5. Noredami iš tercės padėties pereiti į pagrindinės (oktavės) padėties tobūlą užbaigą, gauname užbaigos trigarsį, kaip antai:

a. b. c. d.

I V I

a) vedamąjį toną *h* išrišę į toniką, sujungę V ir I laipsnius harmoniškai, t. y. užlaikę bendrąji toną *g*, gauname nepilną trigarsį, t. y. be tercės; klasiškos polifonijos kūriniuose jis šiuo atveju plačiai vartojamas, tačiau dabarties muzikoje jis nebevartojamas;

b) bendrojo V ir I laipsnių tono *g* neužlaikydami, t. y. jį į tercę vesdami, o vedamąjį toną *h* į toniką išrišdami, gauname nepilną trigarsį, būtent be kvintės; šis užbaigos trigarsis dažnai vartojamas;

c) sujungę V ir I laipsnius melodiškai, gauname pilną užbaigos trigarsį, bet pasielgėme netaisyklingai, išrišdami vedamąjį toną į kvintę, užuot į toniką; tačiau čia tai galima, nes viršutinis tonas *d* perėjęs į toniką mūsų klausą visai patenkina ir netaisyklingumą daro neatjaučiamu;

d) plačiojoje harmonijoje šiaip ar taip šiuo atveju gausime nepilną trigarsį, nes čia vedamasis tonas būtinai reikia išrišti į toniką, kadangi nėra kito tono, kuris į ją pereitų.

Taigi, norint vedamasis tonas viduriniuose balsuose taisyklingai išrišti, dažnai vartojama nepilnas užbaigos trigarsis.

Pastaba. Plagale kadencė skamba majorinėje tonacijoje aiškiau bei griežčiau negu minorinėje. Užbaigai tiksliau išreikšti seniau užbaigos trigarsyje mažoji tercė nebuvo vartojama; ir dabarties muzikoje kai kada minorinėse tonacijose užbaigos trigarsyje vietoje mažosios imama didžioji tercė.

Iš kvintės padėties galima taip pat pereiti į pagrindinės padėties tobūlą kadencę; pavyzdžiui:



6. Tonikos, dominantės ir subdominantės trigarsių sudėtyse randame visus gamos tonus, taigi jungdami plagalę kadencę su pilnąja kadence galime tonaciją tiksliai bei griežtai išreikšti. Pavyzdžiui:



Užilavinys. Parašyti šitos kadencės įvairiose *dur'*o ir *moll*'io tonacijose, siauroje ir plačioje harmonijoje. Po sekančiaisiais viršutiniais balsais sudėstyti pažymėtųjų laipsnių trigarsiai, taip pat įvairiose *dur'*o ir *moll*'io tonacijose, siauroje ir plačioje harmonijoje.

I V I IV I I V I IV V I V

I IV I I IV I V I I IV I V I

I IV I V I I IV I V I V I IV

I V I IV I IV I V I IV I IV I V I

I V I IV I IV I V I I V I IV I IV I V I

B. Subdominantės ir dominantės trigarsių sujungimas.

1. Kadangi IV ir V laipsnių trigarsiai bendrų tonų neturi, tai jie jungiami būtinai melodiškai; IV laipsnis dedamas prieš V laipsnį, bet ne atvirkščiai— žiūr. § 4. 4. Pavyzdžiui:

IV V IV V IV V

2. Trumpiau, negu § 7. 6. minėtu būdu, ir taip pat griežtai tonacijai išreikšti vartojama vadinamoji *vyriausioji kadencė*, kuri susidaro iš vyriausiųjų trigarsių, būtent subdominantės, dominantės ir tonikos sujungimo Pavyzdžiui:



Uždavinys. Parašyti vyriausioji kadencė įvairiose *dur'o* ir *mol'io* tonacijose, visose padėtyse, siauroje ir plačioje harmonijoje.

Pastaba. Šitai kadencei bažnytinėse tonacijose seniau buvo dažnai vartojamas V, IV ir I laipsnių sujungimas, kaip antai:



3. Žemiau dedamiesiems pratimams harmonizuoti, reikia įsidėmėti šios taisyklės:

a) harmonizuojant basas, reikia ant kiekvienos baso pusnatės sudėstyti atitinkamas trigarsis, jeigu randama sveika arba pilna nata, tai reikia ant jos pastatyti du to paties laipsnio trigarsiu, perkeičiant padėtis; taip pat daroma, jeigu to paties laipsnio akordai eina po kits kito; pavyzdžiui:



Pastaba. Pilnasis trigarsis laisvai pereina iš siaurosios harmonijos į plačiąją ir atvirkščiai;jis gali taip pat, kaip nurodyta, savo melodišką padėtį keisti.

Reikia stengtis, kad viršutiniame balse būtų kiek galima geras judesys, t. y. greta neatsikartotų tie patys motyvai; kad nežengtų po kits kito tiesiosios slinkties didesni intervalai, kaip a., dvi dideli terci, arba kvarti ir t.t. Jeigu viršutiniame balse atsitinka vedamasis tonas, tai jis reikia išrišti būtinai į toniką ir todel dominantės trigarsis jungti su tonikos trigarsiu harmoniškai, pavyzdžiui:



b) Harmonizuojant duotoji melodija, reikia po kiekviena melodijos nata sudėstyti atitinkamas I, IV arba V laipsnio trigarsis ir sujungti sulig harmoniško arba melodiško sujungimo dėsniais.

Jeigu melodijoje esti balso žingsnis didesnis negu tercė, tai rašyti trigarsis to paties laipsnio, tačiau įvairios melodiškos padėties.

Tam pačiam tonui greta atsikartojant, reikia po jais padėti du įvairiu trigarsiu, arba stengtis perkeisti to paties trigarsio padėtis; akcentuotoje takto dalyje nereikia dėti trigarsis, kuris buvo pirmeinančioje neakcentuotoje takto dalyje.

Baso eisenoje reikia vengti po kits kito tiesiosios slinkties kvartės ir kvintės šuoliai, kaip antai:



Vienos ir antros rūšies pratimai pradedami ir baigiami tonikos trigarsiu, kuris pabaigoje esti nepilnas.

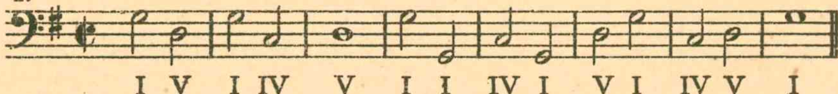
Pastaba. Duodamieji pratimai majorinėse tonacijose galima vartoti taip pat minorinėse ir atvirkščiai. Atsiradus kokiam nors skirtumui tarp majorinių ir minorinių tonacijų, bus duodami atskirūs pratimai. Romėiški skaitmens, po basu pastatyti, pažymi akordo laipsnius. Pradžioje tuo tarpu taip pat ir po melodijomis pažymimi atitinkami akordų laipsniai.

Pavyzdys.



Uždaviniai.

1.



2.

I IV I IV V I V I I IV V I V I

3.

I IV V I IV I V I IV I IV V I

4.

I V I I IV I V I IV V I IV V I

5.

I V I IV V I V I IV V I IV I I IV I IV I IV V I

Pavyzdys.

I V I I V I IV V I V I

IV V I V I IV V V I

Uždaviniai.

1.

I I V I IV V I V I I IV I IV V I

2.

I IV V I V I IV IV V V I IV I V I

3.

I IV I V V I IV IV V I IV IV V V I IV I V I IV V I

§ 8. Šalutinis VI laipsnio trigarsis.

1. Imdami vyriausiems trigarsiams pagalbon šalutinius trigarsius, matome, jog su I laipsnio tonikos trigarsiu geriausiai bei lengviausiai jungiamas VI laipsnio trigarsis, kaip antai:



Šiuodu trigarsiu yra tercės santykiavime ir turi du bendru tonu; basas daro žemyn žengiantį tercės žingsnį. Paėmę po VI laipsnio vėl I laipsnio trigarsį, patirsime, jog

a) terce aukštyn žengiąs harmonijos žingsnis čionai nepergerai skamba ir del to jis retai tevartojamas;

b) ir jog VI laipsnio trigarsis pabaigos kadencėms ne taip tinkamas, kaip V ir IV laipsnių trigarsiai, pavyzdžiui:



Dėliai tos priežasties po VI laipsnio trigarsio dedamas koks nors vyriausias trigarsis. Geriausia, jeigu po kits kito eina VI ir IV laipsniai, del to, kad tuo būdu susidaro gerai skambąs žemyn žengiančių tercių harmonijos žingsnis, pavyzdžiui:



Uždavinys. Parašyti šis pavyzdys įvairiose *dur*'o ir *mol*'io tonacijose, visose padėtyse, siauroje ir plačioje harmonijoje.

2. Su V laipsnio dominantės trigarsiu VI laipsnio trigarsis jungiamas šitaip:

I VI V I — I VI V I — I VI V I

I VI V I — I VI V I — I VI V I

Minorinėje tonacijoje šie pavyzdžiai netinka dėl netaisyklingo padidintos sekundės žingsnio; plačioje harmonijoje tai išvengiama, paėmus VI laipsnio tercė dvigubai ir nepilnas pirm einantysis tonikos trigarsis, pavyzdžiui:

blogai: NB — NB — gerai:

I VI V I — I VI V I — I VI V I

Pastaba. VI laipsnis su kitais trigarsiais jungiant uoliai reikia pritaikinti § 4 išdėstytos akordų sujungimo taisyklės, nes kitaip labai lengvai gaunama kvinčių arba oktavių paralelės.

3. Po V laipsnio dominantės trigarsio dažnai dedama, užuot laukiamojo I laipsnio trigarsio, VI laipsnio trigarsis; toks harmonijos žingsnis vadinamas *vylinga eisena*, ir jeigu šiuo būdu sudaroma muzikos sakinio pabaiga, tai ji vadinama *vylingoji kadencė*. Šitaip jungiant, vedamajam tonui taisyklingai išsirišus į toniką, VI laipsnio trigarsis gauna dvigubą tercę, pav.:

I V VI — I V VI — I V VI — I V VI

I V VI I V VI I V VI I V VI

I V VI I V VI I V VI I V VI

Reikalui esant, galima VI laipsnio dviguba tercė, jungiant VI laipsnis su IV laipsniu, vesti sekste aukštyn; tuo būdu lengvai pereinama iš siaurosios į plačiąją arba iš plačiosios į siaurąją harmoniją, pavyzdžiui:

I V VI IV I V VI IV

Kadangi ne visi VI laipsnio sujungimai galimi minorinėse tonacijose, tai žemiau duodamieji pratimai reikia harmonizuoti duotosiose tonacijose.

Pavyzdžiai.

1\.

I V VI V I V VI IV V VI IV I V I

2\.

I V VI IV V I V VI IV V VI IV V I

Uždaviniai.

1. I VI V I V VI IV V V I VI IV V I

2. I V VI IV I VI IV V VI IV I IV V I

3. I VI IV V VI IV I I VI IV V V I

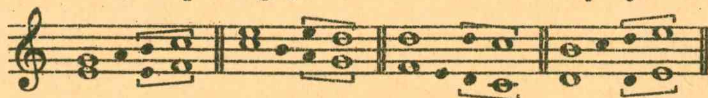
4. I V I IV V VI IV V I VI IV V I

5. I IV V VI V I V VI IV V I V VI V I VI IV V I

6. I V VI V I I V V VI IV V I IV V I

§ 9. Pridengtosios kvintės ir oktavės.

1. Dviem balsam žengiant tiesia slinktimi į kvintę arba oktàvę, gauname vadinamąsias pridengtąsias kvintes ir oktaves pavyzdžiui:

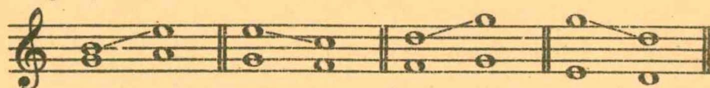


2. Kadangi ne visos pridengtosios kvintės ir oktavės esti blogos, nes kai kurios skamba švelniai, kitos vėliak visiškai prastai, tai įsidėmėtinos šios taisyklės:

a) pridengtosios kvintės ir oktavės yra geros ir vartojamos, jeigu viršutinis balsas žengia tonu arba, dar geriau, pustoniu, o apatinis daro didesnius šuolius; pavyzdžiui:



b) jeigu, atvirkščiai, apatinis balsas žengia sekundėmis, o viršutinis daro didesnius žingsnius, tai pridengtosios kvintės ir oktavės esti negeros, prastos; pavyzdžiui:

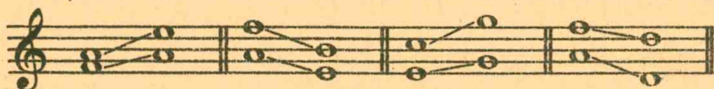


Šiuo atveju pridengtosios kvintės galimos, jeigu apatinis balsas žengia aukštyn pustoniu, kaip antai:

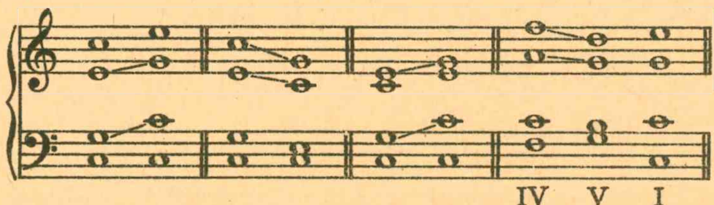


Tačiau ir šios kvintės skamba biauriai, jeigu tai atsitinka tarp kraštutinių balsų, pavyzdžiui, tarp soprano ir baso. Be to pastebėtina, jog aplamai visos pridengtosios kvintės ir oktavės žemyn žengiant mažiau pakenčiamos viršutiniuose balsuose, negu viduriniuose; aukštyn žengiant ir viršutiniuose balsuose jos ne taip žymios.

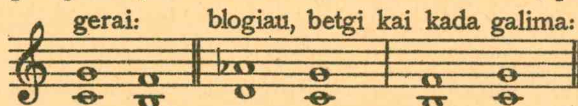
c) Blogiausios bei biauriausios pridengtosios kvintės ir oktavės gaunama tada, kada abudu balsu daro didesnius arba mažesnius šuolius, pav.:



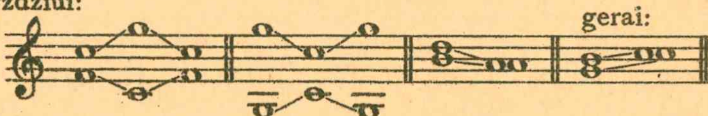
d) Visokios kvintės ir oktavės, atsiradusios keičiantis to paties laipsnio akordo padėčiai, yra geros; taip pat ir pridengtosios kvintės V laipsnyje, nes dominantė ir blogiausią kvintę sušvelnina, pav.:



e) Jeigu po grynos kvintės eina pamažinta, tai tokia net kvinčių paralėlė taip pat galima, labiausiai viduriniuose balsuose, pav.:



f) Kvinčių ir oktavių paralelės, gaunamos priešinga balso slinktimi, taip pat pridengtieji unisonai, susidarę b) paminėtu būdu, yra vengiami, pavyzdžiui:



g) Blogoms pridengtoms kvintėms ir oktavėms išvengti vartojama arba padėties perkeitimas arba akordo tercė imama dvigubai, kaip antai:



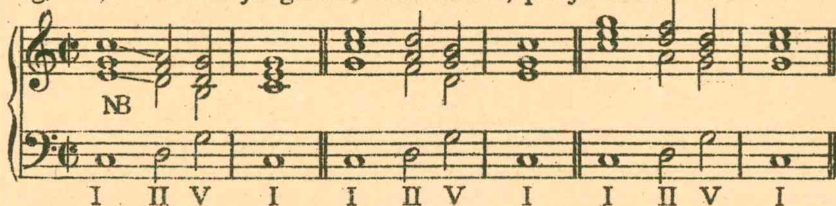
Tačiau pastebėtina, jog pridengtosios kvintės, susidariusios einant iš majorinio akordo į minorinį, esti sušvelnintos. Kadangi pirmame takte tokia kvintė randama, o antrame vėliak yra kvinte ant dominantės (NB), kuri, kaip aukščiau minėta, yra gera, tai šiom dviem kvintėm ir nelabai ko prikišti tegalima.

3. Pridengtosios kvintės bei oktavės, taip pat ir jų paralelės, dažniausiai atsiranda del nesilaikymo taisyklių, § 4 išdėstytų. Gerų pridengtų kvinčių arba oktavių neprivalome drovėtis, nes jos drąsiai vartojamos, tačiau blogos bei nepakenčiamos— pataisytinos.

§ 10. Šalutinis II laipsnio trigarsis.

1. Kadangi minorinėse tonacijose II laipsnio trigarsis yra sumažintas, o šie trigarsiai paimti pagrindiniais akordais skamba negerai, ir del to jie retai tevartojami, tai žemiau duodamieji pavyzdžiai tuo tarpu imami tiktai majorinėse tonacijose.

2. Pagrindinis II laipsnio trigarsis dedamas po I, IV ir VI laipsnių pagrindinių trigarsių; paprastai po jo dedama V laipsnio dominantės trigarsis, su kuriuo jungiamas melodiškai; pavyzdžiui:



NB NB

I II V I II V I I II V I

VI II V I IV II V I I VI IV II V I

Šių pavyzdžių NB pažymėtosiose vietose yra pridengtos minorinės kvintės, paimtos po majorinio akordo, todel jos maždaug pakenčiamos (žiūr § 9). Tačiau šioms pridengtosioms kvintėms išvengti II laipsnio trigarsio tercė imama dvigubai, pav.:

užuot: dedama:

3. Jungiant II laipsnis su V laipsniu harmoniškai, gaunama negraži didelių tercių eisena, pav.:

prastai: geriau:

d.3. d.3. m.6. m.6.

II V II V

Tačiau jungiant, kaip antai:

I II V I I II V I I II V I

dominantės trigarsiui išsirišant į tonikos trigarsį, dviejų didelių tercių eisena pasiteisina bei susišvelnina.

Pavyzdys.

I II V I II V VI IV V I II V I VI IV II V I

Uždaviniai.

1.

I V I II V VI IV II V I II V I V I

2.

I II V VI IV I II V VI II V I IV V I

3.

I VI IV II V V I II V I II V I V I

4.

I II V VI IV II V I II V VI IV V I

5.

I II V— I II V VI IV II V I II V I

§ 11. Šalutinis III laipsnio trigarsis.

1. *Dur*'o tonacijos III laipsnio pagrindinis trigarsis yra minorinis. Šis trigarsis apskritai rečiau tevartojamas. Geriausiai skamba jis kvintės padėtyje. Delto jis dažniausiai vartojamas žemyn žengiančiam viršutiniam *dur*'o gamos tetrachordui harmonizuoti. Jis dedamas po I arba VI laipsnio pagrindinių trigarsių ir jungiamas su jais harmoniškai; po jo dedamas IV laipsnio pagrindinis trigarsis, jungiant melodiškai, pav.:

I III IV I I III IV V VI III IV V

2. Harmoniškoje minorinėje tonacijoje šio laipsnio trigarsis yra padidintas— apie jį bus toliau kalbama; melodiškoje gi minorinėje tonacijoje jis yra majorinis ir vartojamas taip pat tos pačios gamos žemyn žengiančiam tetrachordui harmonizuoti; pav.:

1. 2. 3.

I III IV I I III IV V VI III IV V

Antrame ir trečiame pavyzdžiuose turime *frigine* kadencę, taip pavadintą del to, kad ji vartojama klasiškuose muzikos kūriniuose senobinės friginės tonacijos užbaigai.

Uždavinys. Parašyt aukščiau duotieji pavyzdžiai įvairiose *dur*'o ir melodiškose *moll*'io tonacijose

Pavyzdžiai.

1.

I V I III IV V VI VI III IV I II V V I

2.

I VI III IV V I IV I III IV V IV V I

Uždaviniai.

1.

I IV V I III IV I VI IV I IV I V I

2.

I III IV V I IV I VI IV V I V I

3.

I V I IV I VI V I VI III IV I IV I V I

§ 12. Pirmasis pagrindinių trigarsių persivertimas – sekstakordas.

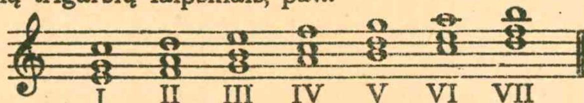
1. Kaip buvo minėta (žiūr. § 1.), kiekvienas pagrindinis akordas gali turėti tiek pavidalų, kiek jis turi sudėties tonų. Šie akordų persivertimai pareina nuo to, kuris iš sudėties tonų esti vartojamas pagrindiniu tonu arba basu. Lig šiol vartojame pagrindinius akordus, kuriuose basu eina apatinis arba pagrindinis akordo sudėties tonas.

2. Paėmę basui pagrindinio trigarsio *tercę*, gauname pirmąjį trigarsio persivertimą, pav.:



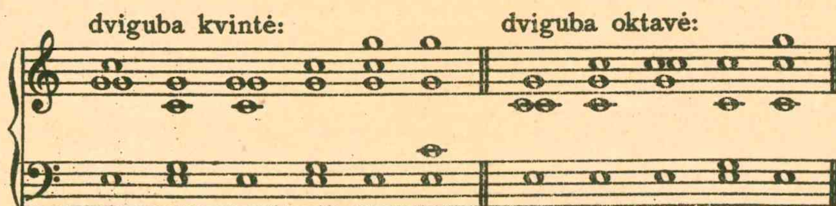
Ši pagrindinio trigarsio tercė, einanti pirmame jo persivertime apatiniu akordo sudėties tonu arba basu, yra sekstės atstume nuo pagrindinio akordo baso oktavės, kaip antai, čionai e – c; del to šis akordas vadinamas *sekstiniu* arba, trumpai tariant, *sekstakordu*.

Kadangi sekstakordas yra išvestiniu akordu, būtent, pagrindinio trigarsio pirmasis persivertimas, tai šių akordų laipsniai pažymimi pagrindinių trigarsių laipsniais, pav.:



Nuo baso skaitant, šio akordo sudėtyje eina pagrindinis tonas, tercė ir sekstė. Tačiau jo sudėties tonams pažymėti vartosime tuos pačius pavadinimus, kurie buvo pagrindiniame trigarsyje, nesa sekstakordas, iš jo išvedamas bei laipsnių pavadinimą gaudamas, yra ankštame su juo sąryšyje. Pavyzdžiui, sekstakordo basas yra buvusiojo pagrindinio trigarsio tercė, taip ir ją sekstakorde visuomet vadinsime, aiškumo dėliai sakydami: *buvusioji tercė*; sekstakordo sudėties tercė yra pagrindinio trigarsio kvintė, tai ir sekstakorde sakysime: *buvusioji kvintė*; pagaliau, jo sekstė yra buvusiojo trigarsio pagrindinis tonas, arba jo oktavė, čia tarsime: *buvusis pagrindinis tonas*, arba *buvusioji oktavė*.

3. Keturių balsų harmonijoj vienas sekstakordo sudėties tonas taip pat, kaip ir pagrindinių trigarsių, imamas dvigubai; pavyzdžiui:



Buv. tercė arba sekstakordo pagrindinis tonas labai retai imamas dvigubai; retkarčiais tai daroma II ir VII laipsniuose— taip pat ir kituose laipsniuose, jeigu to reikalauja geras balsų judesys. Tačiau V laipsnio tercė ir VII laipsnio oktavė niekuomet neimamos dvigubai, nes jos eina čionai vedamaisiais tonais, kurie išsirišdami į toniką, padarytų oktavių paraleles. Sulig bendra taisyklė paprastai imamas dvigubai tas tonas, kuris eina viršutiniu balsu; plačiau apie tai bus toliau pažymėta, kalbant apie atskirus sekstakordo vartojimus.

Kaip iš pavyzdžių matome, sekstakordai eina taip pat, kaip ir trigarsiai, siauroje ir plačioje harmonijoje ir įvairiose padėtyse.

4. Akordai ir jų persivertimai pažymimi tam tikru būdu, vadinamu *generalbaso* rašyba.

Apskritai daroma tai akordo sudėties tonai bei intervalai po basu skaitmenimis pažymint. Šie skaitmens vadinama *signatūra*.

Pagrindiniai trigarsiai visiškai nepažymimi; reikalui esant koks nors akordo sudėties tonas chromatiškai perkeisti, statoma po baso nata ♯ arba ♭, reiškią, jog trigarsio tercė reikia paaukštinti arba pažeminti; jeigu taip pat darytina su kvinte, tai rašoma ♯5 arba ♭5—tercė tačiau skaitmeniu nepažymima. Kryželio vietoje dažnai skaitmuo brūkšneliu perbraukiamas, kaip antai, 5̸ arba 6̸, reiškia ♯5 arba ♯6. Jeigu koks nors akordo tonas reikėtų imti sekančiame akorde, tai šalia jo skaitmens pabrėžiamas brūkšnelis, reiškiąs, jog tonas reikia taip ilgai tęsti, kolei siekia brūkšnelis. Jeigu ant vieno pagrindinio tono reikėtų padėti įvairūs akordai, arba tame pačiame akorde atskirūs tonai keistųsi, tai visa pažymima skaitmenimis.

Sekstakordas pažymimas skaitmeniu 6; pastatytas ant jo ♯ arba ♭ priguli buv. kvintei, antraip sakant, baso tercei. Pavyzdžiui:

♯ ♭ ♯5 6̸

5—— 5 6 5 6 5 7 3 5 7 3

5. Akordų pervertimus vartodami, gauname didesnį įvairumą harmonizacijai, lengviau galime išvengti užgintų paralelių ir prastų pridengtų kvinčių. oktavių. Sekstakordai jungiami ir su savimi ir su trigarsiais.

§ 13. Sekstakordų su I-IV ir I-V laipsnių trigarsiais sujungimas.

1. Šiam jungimui reikia įsidėmėti šios taisyklės:

a) sujungimas su trigarsiu turi būti harmoniškas, bendram tonui paliekant vietoj, o kitiems balsams nedarant didesnių žingsnių negu tercė;

b) dvigubai imami buv. pagrindinis tonas arba buv. kvintė, o ne buv. tercė;

c) tačiau, trims viršutiniams balsams paliekant vietoj ir basui žengiant tercėmis aukštyn, galima ir buv. tercė dvigubai paimti, pav.:

a) b) c)

6 6 6 6

d) basui septimos šuoliai užginta, sekstos šuoliai tegalima daryti iš trigarsio į sekstakordą, tačiau ne atvirkščiai.

2. Pirm pradedant harmonizuoti, naudinga bus įsipratinti sekstakordų sudėstyme įvairiosiose tonacijose bei įvairiais sekstakordų pavidalais. Jeigu uždaviniuose laipsniai nepažymėti, tai pratimui privalo tai padaryti pats harmonizuojantys.

Pavyzdžiai.

1.

6 6 6 6 6

2.

6 6 6 6

6 6 6 6

Uždaviniai.

1.

6 6 6 6 6

2.

6 6 6 6 6 6

3.

6 6 6 6 6

4.

6 6 6 6

5.

6 6 6 6

I IV I V I V V I I IV I I V V I

§ 14. Ketvirtojo laipsnio sekstakordo su V laipsnio trigarsiu sujungimas.

1. Jungiant IV laipsnio sekstakordas su V laipsnio pagrindiniu trigarsiu, reikia:

a) imti dvigubai visuomet arba buv. pagrindinis tonas, arba buv. kvintė;

b) viršutiniai balsai vesti neclidesniais intervalais, kaip sekunde arba terce; pav.:

6 6 6
IV V I IV V I IV V I

2. Kaip matome, sujungimas čia turi būti melodiškas. Šiam sujungimui pratimai duodami § 15 pavyzdžiuose ir uždaviniuose.

§ 15. Ketvirtojo laipsnio pagrindinio trigarsio su V laipsnio sekstakordu sujungimas.

1. Šis sujungimas daromas šitaip:

a) V laipsnio sekstakorde dvigubai imama arba buv. pagrindinis tonas, arba buv. kvintė;

b) viršutiniai balsai gali žengti tiktai sekundėmis, arba tercėmis;

c) basas niekuomet neturi daryti padidintos kvartės šuolio aukštyn, gali tačiau pamažinta kvinte žengti žemyn;

d) jeigu trigarsyje tarp trijų viršutinių balsų esti kvintė, tai sekstakorde ir kvintė tegalima imti dvigubai, nes kitaip gaunama užgintos par[illegible]lės; pav.:

blogai: gerai:

2. Ir čia taip pat sujungimas turi būti melodiškas.

Pavyzdžiai.

1.

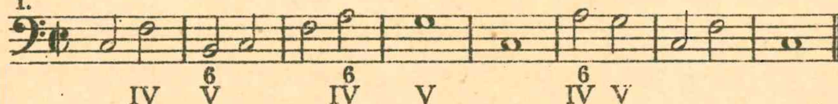
2.

3.



Uždaviniai.

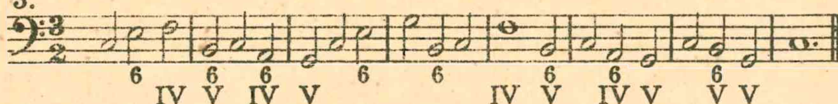
1.



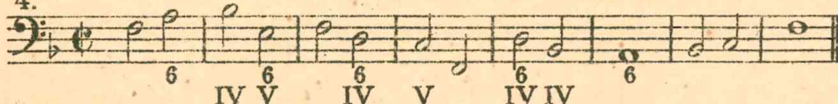
2.



3.



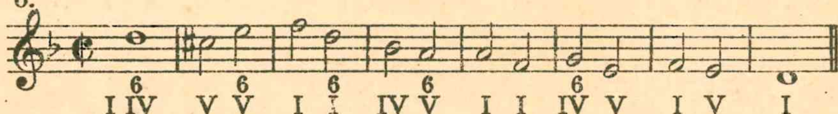
4.



5.



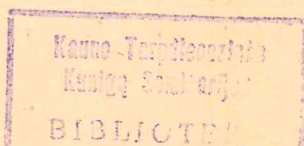
6.



§ 16. Ketvirtojo laipsnio sekstakordo su V laipsnio sekstakordu sujungimas.

1. Šiam subdominantės sekstakordo su dominantės sekstakordu sujungimui įsidėmėtinos šios taisyklės:

a) IV laipsnio sekstakorde imama dvigubai buv. pagrindinis tonas, o V — buv. kvintė;



b) užgintoms paralelėms išvengti, IV laipsnio sekstakordas imamas būtinai buv. pagrindinio tono (oktavės) padėtyje;

c) minorinėje tonacijoj taip pat, padidintos sekundės žingsniui išvengti, paaukštinamas IV laipsnio sekstakordo basas; tuo būdu gaunama minorinės melodiškos gamos eisena. Pavyzdžiui:

a) b) blogai: gerai:

6 6 6 6 6 6 6 6
IV V IV V IV V IV V

d) blogai: gerai:

pad. sek. 6 6
6 6 IV V
IV V

2. Šis sujungimas, kaip matoma, melodiškas: du viršutiniu balsu žengia lygiagrečiai (paraleliai) su basu, o trečias — jam priešingai; šie sekstakordai taip pat, kaip jų pagrindiniai trigarsiai, jungiami IV laipsnio su V laipsnio, tačiau ne atvirkščiai.

Pavyzdžiai.

1.

6 6 6 6 6 6 6
IV V IV V IV V

2.

6 6 6 6 6
IV V IV V I IV V

3.

6 6 6
IV V

6 6 6 6 6
V IV V IV V

Uždaviniai.

1.

6 6 6 6 6 6
IV V IV V IV V IV

2.

6 6 6 6 6
IV V IV IV IV V

3.

6 6 6 6 6 6
IV V IV V IV V

4.

6 6 6 6 6 6 6 6
IV V IV V IV I V IV V

5.

6 6 6 6 6
I V I IV V I IV IV V I IV V I V I

§ 17. Kvartės ir kvintės šuoliai.

A. Melodijos ir vidurinių balsų šuoliai.

1. Kvartės ir kvintės šuoliams trijuose viršutiniuose balsuose nustatytos šios taisyklės:

a) šie šuoliai tegalima daryti harmonizuojant dviem, būtent, I - IV ir I - V laipsnių akordam;

b) po trigarsio turi būti sekstakordas, arba atvirkščiai;

c) du kvartės arba kvintės šuoliu vienu metu dviejuose balsuose užginta;

d) atstumas tarp dviejų viršutinių balsų neturi būti didesnis negu oktavė;

e) jeigu iš pagrindinių tonų šie šuoliai daromi, tai sekstakorde imamas dvigubai pagrindinis tonas, jeigu iš kvintės — kvintė. Pavyzdžiui:

6 6 6 6 6
I V I I V I I IV I I IV I IV I

6 6 6 6 6 6
IV I V I V I I V I I IV I I IV I

2. Pridengtosios kvintės ir oktavės, labiausia V laipsnyje, kaip matoma pavyzdžiuose, yra galimos; tačiau tarp kraštutinių balsų jos esti prastos, vengtinos, pav.:

8 5 8

Pavyzdžiai.

1.

6 6 6 6 6 6 6
IV I IV V I V I IV V I IV

2.

6 6 6 6 6 6
I V I IV V V I IV I I V

Uždaviniai.

1.

6 6 6 6 6 6
I V I IV V I V I IV I I IV V I

2.

6 6 6
I V I IV I IV V

3.

6 6 6 6 6 6
I IV I V V I IV IV I. V V I IV V I

B. Melodijos ir baso šuoliai iš tercės.

1. Šie šuoliai daromi kvartėmis arba kvintėmis aukštyn, žemyn žengiant iš melodijos arba baso buv. tercės į sekančiojo akordo tercę. Jiems nustatytos šios taisyklės:

a) melodijoje jie tegalima daryti tarp dviejų I - IV arba I - V laipsnių trigarsių, o base — tarp dviejų šių laipsnių sekstakordų;

b) trigarsių ir sekstakordų sujungimas turi būti harmoniškas;

c) po šitų šuolių melodija ir basas turi žengti sekunde arba terce atgal; pav.:

6 6 6 6
V I V IV I I I V I I IV I

6 6 6 6 6 6 6 6
V I I I IV V I V I IV I V

2. Kaip žemiau duodamuose pavyzdžiuose matoma, čia melodijai ir basui galima daryti pamažintos kvartės šuoliai žemyn, tačiau padidintos kvartės — aukštyn užginta.

Pavyzdžiai.

1.

6 6 6 6

I V IV I I IV V I I V I

2.

6 6 6 6

I IV I V IV I I V

Uždaviniai.

1.

6 6 6 6

I V I IV I V I V I I I V I V I

2.

6 6 6 6

I IV I IV I IV IV I I V I IV I V I

§ 18. Septintojo laipsnio sekstakordas.

1. Kadangi apie labai retai vartojomą VII laipsnio trigarsį, iš kurio kalbamasis sekstakordas išvedamas, beveik nieko nebuvo pasakyta, tai čia trumpai jį paminėsim.

Šis pamažintas trigarsis negali būti vartojamas tonikos harmonijoj, o tiktai dominantės, ir patogiausia kvintės padėtyje. Jis imamas su dviguba terce del to, kad jo pagrindinis tonas yra vedamasis, kuris niekuomet negali būti paimtas dvigubai. Vedamajam tonui išsirišus į toniką, gaunama nepilnas trigarsis. Pilnam trigarsiui gauti šio akordo tercė vedama į tonikos trigarsio kvintę; pav.:

2. Septintojo laipsnio sekstakordas plačiai vartojamas, ir tai pasekmingiausia viršutiniam dur'o gamos tetrachordui harmonizuoti; pav.:

IV VII⁶ IV VII⁶ IV VII⁶

IV VII⁶ IV VII⁶

Iš duotųjų pavyzdžių išvedamos VII laipsnio sekstakordui šios taisyklės:

a) jis priruošiamas IV laipsnio trigarsiu ir išrišamas į tonikos trigarsį;

b) dvigubai imama arba buv. tercė, arba buv. kvintė;

c) vedamasis tonas reikia vesti aukštyn; paralelėms kvintėms išvengti jis nededamas tenore;

d) pagaliau, šis akordas vartojamas dominantės harmonijos ypatybe.

3. Be to, įsidėmėtina:

a) vedamasis tonas gali būti taip pat ir tenore; paralelėms kvintėms išvengti, tercė, būdama alte arba soprane, pasekmingai žengia kvinte žemyn; pasidariusi tuo būdu pridengta kvintė tarp baso ir viršutinių balsų yra gera, kaip antai, pavyzdžiai iš klasikų ir naujausių kompozitorių kūrinių išrodo:

Palestrina. Croce. Mitterer.

e - lei - son. gra-ti-a. par - ce po-pu-lo tu - - -o.

b) šis trigarsis gali būti priruoštas ir II laipsnio trigarsiu; pav.:

I II VII⁶ I I II VII⁶ I I II VII⁶ I

c) minorinėj tonacijoj padidintos sekundės žingsniui išvengti IV laipsnio trigarsio tercė paaukštinama t. y. harmonizuojama sulig minorine melodiška gama; pav.:

6 6 6
I IV VII I I IV VII I I IV VII I

Pavyzdžiai.

1.

6 6 6 6
IV VII I II VII IV VII I

2.

6 6 6
IV VII I

6
IV VII I

Uždaviniai.

1.

6 6 6
IV VII I II VII I

2.

6 6 6 6 6
IV VII II VII I IV VII

3.

6 ♮ ♯6 6 ♮ ♯6 ♯

IV VII I IV VII I

4.

6 6 6 6 6 ♯

I I IV VII I V I IV VII I V I V V I

4. Melodiškos minorinės gamos, žemyn žengiančios, VII laipsnio trigarsis ir jo sekstakordas vartojama:

a) friginėj kadencėj, kurioje imama šios gamos VII laipsnio sekstakordas, kaip antai:

6
VII

b) harmonizuoti šios gamos žemyn žengiančiam tetrachordui (friginei eisenai arba kadencei) pagrindiniame balse; čia eina po I laipsnio trigarsio VII laipsnio trigarsis, jungiamas su IV laipsnio sekstakordu, pav.:

NB

6 6 6 6
I VII IV V VII IV VII IV VII IV

Pažymėta NB negraži balso eisena yra viršutiniuose balsuose vengiama.

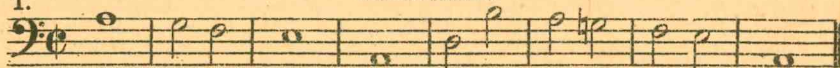
Pavyzdys.

6 6 6
I VII IV V I VII IV

6 6
V IV VII

Uždaviniai.

1.





§19. Antrojo laipsnio sekstakordas.

1. Šis sekstakordas vartojamas majorinėj ir minorinėj tonacijoj. Jis eina dažniausiai pilnoje kadencėj subdominantės ypatybe šitaip:

a) jis dedama po I laipsnio trigarsio arba sekstakordo ir jungiamas taip pat, kaip jo pagrindinis trigarsis, su V laipsnio trigarsiu;

b) čia jis turi būti pagrindinio tono (oktavės) padėtyje;

c) dvigubai imama arba buv. tercė, arba buv. pagrindinis tonas; pav.:



2. Šiaipjau galima šis sekstakordas dėti taip pat po VI laipsnio trigarsio ir kitose padėtyse, dažniausiai tačiau jis imama oktavės padėtyje; pavyzdžiui:



Pastaba. Kalbant apie II laipsnio akordus, tenka pastebėti, jog šis trigarsis kai kada imama ir po I laipsnio akordo. Dviguba kvintė II laipsnio sekstakorde tegalima paimti tiktai majorinėj tonacijoj, o ne minorinėj, dėliai padidintos kvartės eisenos; pav.:



Pavyzdžiai.

1.

2.

Uždaviniai.

1.

2.

3.

IV VII I II V IV

4

I IV V I II V I I IV VII I II V I

§ 20. Trečiojo ir VI laipsnių sekstakordai.

Šių laipsnių sekstakordai labai retai tevartojami. Jų dėstyme žiūrima ne tiek į tai, kokiame santykiavime jie esti su pirmeinančiais ir sekančiais akordais, kiek į gerą baso eiseną; dažniausiai jie imami:

a) kada šiais sekstakordais gaunama graži, charakteringa baso sekundėmis eisena;

b) sekvenčių lytyse, apie kurias bus toliau kalbama;

c) kada lygia melodijos bei baso eisena gaunama visa sekstakordų eilė, neretai ganą prakilniai skambanti.

Tam išrodyti imami keli pavyzdžiai iš Piel'io „Harmonie-Lehre" ir Mozarto operos „Zauberflöte" (Priestermarsch):

Piel.

I VII VI V I

Piel.

I II III IV VI V IV

Mozart.

I II III IV VI V

Pastaba. Čia patėmijame, jog akordai, neturį su kitais bendrų tonų, skamba šiurkščiau, tačiau tai pateisinama aukščiau minėtomis priežastimis. Apie dar nepažįstamus akordus, duotuose pavyzdžiuose padėtus, bus toliau kalbama.

§ 21. Antrasis pagrindinių trigarsių persivertimas — kvartsekstakordas.

1. Paėmę pagrindinio trigarsio sudėties kvintę naujojo išvedamojo akordo basui, gauname antrąjį trigarsio persivertimą, kaip antai:



Šio naujojo akordo sudėtis yra, nuo baso skaitant, kvartė ir sekstė, del to jis vadinamas *kvartsekstakordu* ir žymimas generalbaso rašyba $\frac{6}{4}$. Kadangi jis yra išvestas akordas, tai jis ir žymimas savo pagrindinių trigarsių laipsniais, kurie lengva rasti, skaitant nuo baso kvarte aukštyn arba kvinte žemyn.

2. Kvartsekstakordas daugiausia vartojamas kadencėse, kuriose jis dedamas po IV laipsnio trigarsio ir jungiamas su V laipsnio trigarsiu. Čia jis jungiamas su pirmeinančiu trigarsiu harmoniškai: bendru tonu yra jo kvartė; dvigubai imama būtinai buv. kvintė t. y. pagrindinis tonas. Iš dviejų dalomame takte jis visuomet dedamas akcentuotojoje takto dalyje, iš trijų — kai kada neakcentuotojoje takto dalyje, o dominantės trigarsis — trečiojoje takto dalyje; pav.:

6 6 6 6
4 4 4
IV I V I IV I V I IV I V— I

6 6 6 6
4 4
IV I V I IV I V I

3. Be to kvartsekstakordas vartojamas *pereinamu akordu* iš trigarsio to paties laipsnio sekstakordą arba atvirkščiai. Šiuo atveju jis dedamas daugiausia neakcentuotojoje takto dalyje ir jungiamas su kraštutiniais akordais harmoniškai: basas žengia sekundėmis, vienas iš viršutinių balsų lieka vietoje bendru tonu, antras žengia priešingai basui,

trečias eina sekunde žemyn, o paskui aukštyn; pav.:



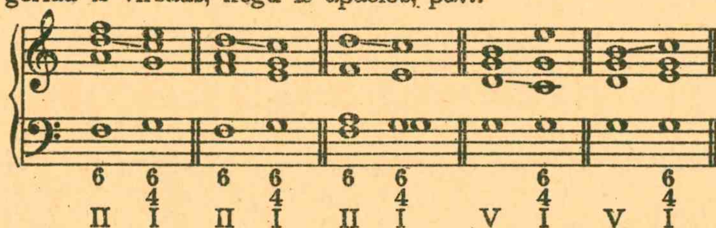
4. Iš pavyzdžių kvartsekstakordui išvedamos šios bendros taisyklės:

a) Jis jungiamas su trigarsiais ir sekstakordais, ir daugiausia dedamas akcentuotojoje takto dalyje; dviejų kvartsekstakordų sujungimas keturių balsų harmonijoj esti labai retai.

b) Šiaipjau paimtas kvartsekstakordas skamba šiurkščiai, dėliai savo sudėties kvartės, kuri santykiavime su basu laikoma disonansu, kuriam sušvelninti kvartė turi būti bendru, pirmeinančiame akorde priruoštu tonu; pav.:



Tačiau jeigu kvartė negali būti priruošta, tai ji turi įžengti sekundėmis, geriau iš viršaus, negu iš apačios; pav.:



c) Kvartsekstakordui jungiantis su sekančiu trigarsiu, kvartė negali daryti didesnių šuolių, negu sekunde žemyn, retkarčiais aukštyn, arba ji turi palikti vietoje bendru tonu; pav.:



Gali tačiau kvartė žengti didesniais šuoliais, jeigu daroma to paties laipsnio akordo padėties perkeitimas, arba kitas balsas daro šuolį į toną, į kurį turėjo kvartė žengti, arba, pagaliau, paralelėms kvintėms išvengti; pav.:



d) Dvigubai imama pagrindinis tonas t. y. basas; tačiau kvartsekstakordui esant tarp dviejų trigarsių, o basui žengiant sekundėmis, vienas trigarsis reikia dėti su dviguba terce, o kvartsekstakordas galima šiuo atveju paimti su dviguba jo sudėties kvarte; pav.:



Kvartsekstakordo sudėties sekstė imama labai retai dvigubai; tačiau galima tai daryti dėliai švelnaus balso judesio; del tos pačios priežasties kai kada jis imamas be kvartės, o su dviguba sekste.

e) Basas esti arba pirmeinančiame akorde priruoštas arba žengia į kvartsekstakordą sekundėmis; gali jis ir čia daryti didesnius šuolius, tačiau tiktai iš I ir II laipsnių, kaip antai:



Iš II laipsnio šis suolis turi būti daromas tiktai aukštyn žengiant. Nepriruošta kvartė neprivalo būti po II laipsnio tenore, nes tuo būdu gaunama paralelės kvintės, kaip antai:



5. Neretai, tonikos basui romiai stovinčiam, imamas po trigarsio kvartsekstakordas, trumpesnio arba lygaus su trigarsiu ilgio; taip pat daroma, labiausiai bažnytinėse kompozicijose, didesnei romybei išreikšti, kadencėse; pav.:

I I I V I II II V I

I II V I

Pastebėtina, jog I laipsnio kvartsekstakordas dažniausiai dedamas tvirtojoje takto dalyje, o IV laipsnio — silpnojoje.

Pavyzdžiai.

1.

II V V

2.

V



Uždaviniai.

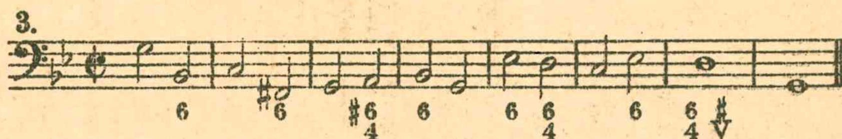
1.



2.



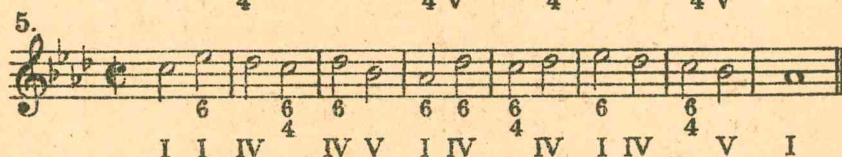
3.



4.



5.



§ 22. Svetimi tonai ir įžiulnioji padėtis.

1. Majorinėj ir minorinėj tonacijoj galima paimti pažeminti tonai, kuriais nieku būdu tonacijos pobūdis nesimaino; antraip tariant, šiems tonams įsiskverbus lieka ta pati tonacija. Kadangi šie tonai esti paimti iš kitų tonacijų, tai jie vadinami *svetimais* arba *paskolintais tonais*, kurie imami:

a) majorinėj tonacijoj pažeminant II, III ir VI gamos laipsnius;

b) minorinėj tonacijoj — tiktai II gamos laipsnis.

2. Šiuo būdu gaunama:

a) majorinėj tonacijoj I ir IV laipsnių akordai su pažemintomis tercėmis, o II ir VI laipsnių — su pažemintais pagrindiniais tonais;

b) minorinėj tonacijoj — II laipsnio akordas su pažemintu pagrindiniu tonu.

Šis svetimas tonas turi diatoniškai žemyn žengti.

Pavyzdžiai.

1.

2.

Uždaviniai.

1.

♭6 6 ♯ 6 6 6 ♭6 6 ♯
II 4 V II 4 V

3. Jeigu kuriame nors balse chromatiškai keičiamas tonas, kuris buvo pirmeinančiojo akordo kitame balse, tai susidaro vadinamoji ***ižiulnioji padėtis,*** antraip tariant, klausai nemalonus šiurkštus skambesys; įžiulniai padėčiai išvengti, reikia tonai chromatiškai keisti tiktai tame pačiame balse bei toje pačioje vietoje; pav.:

negalima: reikia: negalima: reikia: negalima: reikia:

Pastaba. Apie įžiulniosios padėties išimtis, bus, reikalui esant, pasakyta, kalbant apie disonansinius akordus.

§ 23. Muzikos sakinių užbaigimo lytys.

1. Apie kadences, vartojamas muzikos kūriniams užbaigti, buvo jau kalbėta; būtent, pilnoji, autentiškoji kadencė — V-I laipsnių, plagalė — IV-I laipsnių, pagaliau, vyriausioji kadencė — IV-V-I laipsnių ir josios atmainos su II laipsnio sekstakordu bei I laipsnio kvartsekstakordu, išdėstytos §§ 7, 9, 21. Liko dar pasakyti apie kitas kadences, kurios taip pat, kaip kalboje skiriamieji ženklai, skiria nuo vienas antro muzikos sakinius.

2. Muzikos kūrinių viduryje šiems sakiniams atskirti vartojama šios kadencės:

a) *pusėtina autentiškoji* kadencė, kada sakinys užbaigiama dominantės V laipsnio trigarsiu, ir

b) *pusėtina plagalė* kadencė, kada sakinio užbaigoje esti subdominantės IV laipsnio trigarsis — šituo atveju galima ir prieš IV laipsnio padėti V laipsnio trigarsis; pav.:

6 6 6
I V I V IV V IV V I IV V IV

be to, *friginė* kadencė (§§ 11. 18.), kuri yra senovės friginės tonacijos pilnoji užbaiga, gali eiti dabarties minorinėse tonacijose pusėtina sakinio kadence;

c) *pertrauktoji* arba *vylingoji* kadencė, kada po dominantės trigarsio dedamas, užuot laukiamojo I laipsnio trigarsio, VI laipsnio trigarsis (žiūr § 8.) arba kitas, svetimos tonacijos trigarsis; pav.:

6 6 6 6
I II 4 V VI I V VI I V II I V V

I V V I V II I VI IV V VI

Pastaba. Paskutiniame pavyzdyje paimti III ir VI gamos laipsnių pažeminti tonai, kadencėse neretai vartojami.

3. Nevisiškai pilnos kadencės gaunama, kada plagalėje užbaigoje vartojama po IV laipsnio II laipsnio sekstakordas ir užbaigiama tercės padėtyje; minorinėje tonacijoj šiuo atveju tercė imama neretai paaukštinta; pav.:

6 6 6
I IV II I I I IV II I

4. Naujas sakinys reikia pradėti trigarsiu arba sekstakordu, kuris taisyklingai bei patogiau jungiamas su šių kadencių akordais; pusėtinoje kadencėje galima ir jos sekstakordas tam tikslui vartoti; antraip tariant, nauju akordu turi būti naujo sakinio pradžia išreikšta.

Uždavinys. Išmėginti šios kadencės įvairiose tonacijose, siauroje ir plačioje harmonijoj; naudinga ir atmintinai išmokti.

§ 24. Sekvencės, arba progresijos lytis.

1. Kiekviename muzikos kūrinyje randama tam tikro melodiško ir ritmiško pavidalo tonų grupės, kurios jame dažniau pasikartoja; tokios tonų grupės vadinamos *motyvais*. Taip pat randame vietų, kuriose basas daro įvairiuose laipsniuose vienodus harmonijos žingsnius. Jeigu su šiais vienodais baso žingsniais sujungsime motyvus, vienodo melodiško bei ritmiško pavidalo, tai gausime vadinamąją *sekvencę*, arba *progresiją*. Antraip tariant, tai yra visa eilė akordų, kurie eina po vienas kito vienodais harmonijos žingsniais, įvairiais laipsniais ir vienodais melodiškais bei ritmiškais motyvais

2. Sekvencėms įsidėmėtinos šios taisyklės:

a) jos esti aukštyn arba žemyn žengiančios;

b) jose neturi būti nei paralelių kvinčių nei oktavių, del to reikia sekvencės motyvas taip sudėti, kad aukštesniuose arba žemesniuose laipsniuose jam jungiantis ir atsikartojant šios klaidos neįvyktų;

c) padidinti intervalai, dvigubai paimtas vedamasis tonas sekvencėse yra leistini, taip pat pagrindinis VII laipsnio trigarsis yra vartojamas.

Pavyzdžiai.









Uždaviniai.

Pradėtosios sekvencės reikia užbaigti, žengiant duotais baso žingsniais ir akordų motyvais visa gama aukštyn arba žemyn; gale galima parašyti atitinkama kadencė. Minorinėj tonacijoj tiktai pradžioje ir pabaigoje privalu paaukštinti VII laipsnis; šiaipjau visa imama sulig melodiška gama. Labai naudinga šie pratimai pakartoti įvairiose tonacijose. Sekvencės, kuriose eina kvarčių ir kvinčių harmonijos žingsniai, labai ryškiai išrodo gamos trigarsių naturalį santykiavimą.

1. ir t. t. 2. ir t. t. 3. ir t. t.

4. ir t. t. 5. ir t. t. 6 6 6. ir t. t. 6 6

7. ir t. t. 8. ir t. t. 9. ir t. t. 6 6

Duotieji dur'o motyvai galima paimti ir minorinėj tonacijoj.

III. Disonansiniai akordai.

§ 25. Keturgarsis arba septakordas.

1. Pridėję prie trigarsio tercę, gauname keturgarsį, kaip antai:



Šio keturgarsio viršutinis tonas yra septimės atstume nuo pagrindinio tono, del to jis vadinamas *septiminiu* akordu arba, trumpai tariant *septakordu*.

2. Kadangi turime įvairius trigarsius ir taip pat įvairias terces, tai, sudėstę kiekviename gamos laipsnyje keturgarsį, gauname šiuos įvairius septakordus:



būtent:

a) *vyriausiąjį* septakordą, susidedantį iš majorinio trigarsio ir mažos tercės, majorinės ir minorinės gamos V laipsnyje;

b) *majorinį*, arba *dur'o* septakordą — iš majorinio trigarsio ir didelės tercės, major. gamos I ir IV, o minor. — VI laipsniuose;

c) *minorinį* septakordą — iš minor. trigarsio ir mažos tercės, major. gamos II, III ir VI o minor. — IV laipsniuose;

d) *mažąjį* septakordą — iš pamažinto trigarsio ir didelės tercės, major. gamos VII, o minor. — II laipsnyje;

e) *padidintąjį* septakordą — iš padidinto trigarsio ir mažos tercės, minor. gamos III laipsnyje;

f) *pamažintąjį* septakordą — iš pamažinto trigarsio ir mažos tercės, minor. gamos VII laipsnyje;

g) *mišrąjį* septakordą — iš minor. trigarsio ir didelės tercės, minor. gamos I laipsnyje.

Majorinės ir minorinės tonacijos V laipsnio septakordai daugiausia vartojami ir, del savo su tonikos trigarsiu artimiausio santykiavimo, vadinami *vyriausiaisiais* septakordais; taip pat abiedviejų tonacijų

VII laipsnio septakordai, kuriuose pagrindiniu tonu eina vedamasis tonas, vadinami *vedamaisiais*, o kiti visi — *šalutiniais* septakordais.

3. Septakordo sudėtis yra, nuo pagrindinio tono skaitant, tercė, kvintė, septimė. Jis gali būti: *pilnas*, kada jis turi visus savo sudėties tonus, ir *nepilnas*, kada jame išleista jo sudėties kvintė. Septakordai esti tiekos padėtyse, kiek jie turi sudėties tonų t. y. pagrindinėje, tercės, kvintės ir septimės padėtyje, pav.:



Septakordai taip pat, kaip trigarsiai (žiūr. § 1.), dedami ir siauroje ir plačioje harmonijoj.

4. Septakordas yra disonansinis; klausai patenkinti jis jungiamas su kitais akordais; tai vadiname *septakordo išsirišimu*, kuriam įsidėmėtinos šios bendros taisyklės:

a) septakordo septimė žengia diatoniškai žemyn, o tercė, kuri yra vedamasis tonas — aukštyn į toniką;

b) jo kvintė yra laisvas tonas ir gali žengti aukštyn arba žemyn, tačiau visuomet diatoniškai;

c) septimė ir tercė negali būti imamos dvigubai.

Apie šių taisyklių išimtis bus toliau, reikalui esant, atitinkamoje vietoje pasakyta.

§ 26. Vyriausiasis, dominantės septakordas.

1. Šis pagrindinis dominantės septakordas išsiriša į pagrindinį tonikos trigarsį ir žymimas generalbaso rašyba šitaip: $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ arba 7. Jis išsiriša šiuo būdu:

a) septimė žengia būtinai žemyn į tonikos trigarsio tercę, vedamasis tonas — aukštyn į toniką;

b) pilnas septakordas išsiriša į nepilną, o nepilnas t. y. kuriame nėra kvintės — į pilną tonikos trigarsį; nepilname septakorde pagrindinis tonas imamas dvigubai; pav.:





Pastaba. Galima būtų po tercės padėties pilno septakordo gauti ir pilnas trigarsis (žiūr. § 7. 5 c.), septakordo tercė vedant į trigarsio kvintę, tačiau tai nepatariama daryti, nes čia vedamasis tonas septimei priešingu žingsniu žymiau traukia į toniką.

2. Dominantės septakordas gali būti vartojamas ten, kame dedamas V laipsnio trigarsis, būtent:

a) po I laipsnio trigarsio, sekstakordo ir kvartsekstakordo; septimė šiuo atveju įvedama laisvsais sekundės žingsniais; žemyn žengiančios paralelės kvintės, kurių pirmoji yra gryna, o antroji pamažinta, čia galimos; pav.:



b) po IV laipsnio trigarsio ir sekstakordo, su kuriais dominantės septakordas jungiamas būtinai harmoniškai: bendru tonu čia yra septimė, paruošta pirmeinančiame akorde; kiti balsai žengia melodiškai;

po pagrindinio IV laipsnio trigarsio septakordas esti būtinai nepilnas o po sekstakordo — gali būti ir pilnas; pav.:

IV 7 IV 7 IV 7 IV 6 7 4 6 7

IV 7 IV 7 IV 6 7 IV 6 7

c) po V laipsnio trigarsio ir sekstakordo dominantės septakordas gaunamas arba pereinama septime, arba septimė imama šuoliais iš kurio nors tono; šiuo atveju galima daryti pamažintos kvintės arba mažos septimės šuoliai aukštyn; kiti balsai gali palikti vietoje arba savo vietas perkeisti; pav.:

8—7 V I 7 V I 7 V I 7 V I

7 V I 7 V I 7 V I 7 V I 7 V I

3. Dominantės septakordas dažnai vartojamas pilnoje kadencėje užuot V laipsnio trigarsio. Pertrauktojoje arba vylingojoje kadencėje po dominantės septakordo dedamas VI laipsnio trigarsis su dviguba

terce; šiuo atveju septakordas būtinai esti pilnas; jo kvintė žengia diatoniškai žemyn, taip pat ir tercė šioj majorinės tonacijos kadencėj gali išimtinai žengti žemyn; pav.:

7 7 7 7
V VI V VI V VI V VI

Pavyzdžiai.

1.

7 6 6 7 7 7 6 7
IV 4 V IV V 4

2.

7 7 6 6 7 6 7
I V VI IV V IV V 4 V

Uždaviniai.

1.

6 7 7 7 7 6 7 7 6 7
IV V V VI IV V V IV V V VI IV V

2.

6 IV 7 ♮7 6 7 6 7
♮ V— ♮ IV

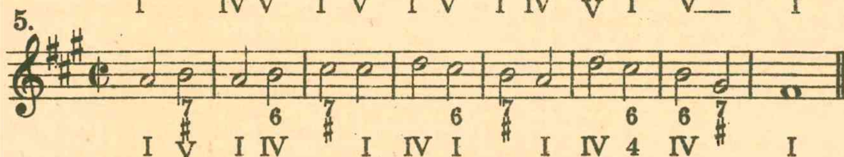
3.

6 7 6 7 6 6 7
I IV V I V I IV V I— IV IV 4 V I

4.



5.



§ 27. Pirmasis dominantės septakordo persivertimas – kvintsekstakordas.

1. Šiame dominantės septakordo persivertime basu eina septakordo sudėties tercė, kaip antai:



2. Šis akordas susideda, nuo baso skaitant, iš tercės, kvintės ir sekstės, dėl to jis vadinamas terckvintsekstakordu, trumpiai tariant, *kvintsekstakordu*, žymimas skaitmenimis $^6_5$; pagrindinis septakordo tonas randamas, skaitant nuo kvintsekstakordo baso, terce žemyn arba sekste aukštyn.

3. Kvintsekstakordas vartojamas šitaip:

a) jis dedamas po vyriausiųjų, t. y. I, IV ir V laipsnių trigarsių;

b) jis išsiriša į pagrindinį tonikos trigarsį, septimei žengiant diatoniškai žemyn į tonikos trigarsio tercę, o basui, kuris yra vedamasis tonas, į tonikos trigarsio pagrindinį toną; pav.:





c) jam einant po I laipsnio trigarsio, septimė galima paimti kvartės šuoliu aukštyn; kitiems balsams tai vienu metu daryti neprivaloma; pav.:



Pavyzdžiai.



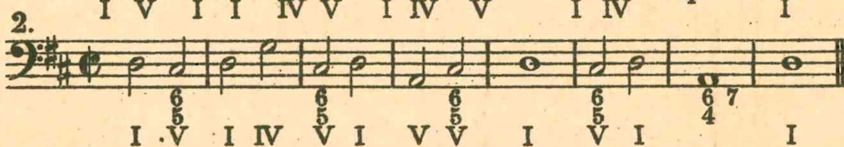


Uždaviniai.

1.



2.



§ 28. Antrasis dominantės septakordo persivertimas – terckvartakordas.

1. Šiame dominantės septakordo persivertime basu eina septakordo sudėties kvintė, kaip antai:



2. Jis susideda, nuo baso skaitant, iš tercės, kvartės ir sekstės, del to jis vadinamas terckvartsekstakordu arba, trumpiau tariant, *terckvartakordu*, žymimas skaitmenimis $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ arba $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$; pagrindinis septakordo tonas yra, nuo baso skaitant, kvintė žemyn arba kvartė aukštyn.

3. Terckvartakordas vartojamas šitaip:

a) jis dedamas po vyriausiųjų t. y. I, IV ir V laipsnių trigarsių;

b) išsiriša į pagrindinį tonikos trigarsį

$\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ 6 $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$

I V I I V I I V I IV V I

$\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ 6 $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$

IV V I V V I V V

c) po I laipsnio trigarsio, kaip matyti trečiame pavyzdyje, septimė galima paimti kvartės šuoliu aukštyn, tačiau kitiems balsams vienu metu tokių šuolių daryti neprivaloma; pavyzdžiai išrodo, jog terckvartakordas eina ir po minėtųjų laipsnių sekstakordo.

4. Kadangi terckvartakorde basu eina septakordo kvintė, kuri gali laisvai aukštyn arba žemyn žengti, tai ir čia jai galima, užuot į tonikos trigarsio pagrindinį toną žemyn, į jo tercę aukštyn žengti; tuo būdu terckvartakordas išsiriša į tonikos sekstakordą; šiuo atveju įsidėmėtinos šios taisyklės:

a) septimei ir basui, į tonikos trigarsio tercę žengiant, gauname I laipsnio sekstakordą su dviguba terce, kuri neblogai skamba, jeigu tai atsitinka tarp baso ir viršutinio balso, tačiau prastai — tarp vidurinių balsų;

b) dvigubai tonikos sekstakordo tercei išvengti, septimė dažnai vedama į tonikos trigarsio kvintę aukštyn, tačiau tai skamba gerai tada, kada aukštyn žengiantysis balsas eina lygiagrečiai su bet kuriuo kitu balsu tercėmis arba decimėmis; nepatariama taip pat septimei viršutiniame balse į kvintę žengti, kadangi šiuo atveju jos išimtinai netaisyklingas išsirišimas klausai labiau girdimas;

c) susidariusios, aukštyn žengiančios paralelės kvintės, kurių pirmutinė pamažinta, o antroji gryna, čionai galimos;

d) šis septimės žingsnis į kvintę negalimas, jeigu šiuo būdu jis sudarytų unisoną su kitu balsu; pav.:

a b

c d

Pavyzdžiai.

1.

2.

Uždaviniai.

1.

2.

§ 29. Trečiasis dominantės septakordo persivertimas – sekundakordas.

1. Šiame dominantės septakordo persivertime basu eina septakordo sudėties septimė, kaip antai:



2. Jis susideda, nuo baso skaitant, iš sekundės, kvartės ir sekstės, dėl to jis vadinamas sekundkvartsekstakordu arba, trumpiau tariant, *sekundakordu*, žymimas skaitmenimis $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ arba 2; pagrindinis septakordo tonas ieškomas nuo baso sekunde aukštyn arba septime žemyn.

3. Sekundakordas dedamas po vyriausiųjų t. y. I, IV ir V laipsnių trigarsių ir po II laipsnio sekstakordo; kadangi jo basas yra septimė, tai jis išsiriša būtinai į tonikos sekstakordą; čia taip pat, kaip kvintsekst ir terckvartakorde, septimė galima po I laipsnio trigarsio paimti kvartės šuoliu aukštyn; pav.:



Pavyzdžiai.



Uždaviniai.

1.

2 6 2 6 6 6 2 6 7
4
I IV V II II

2.

6 2 6 6 2 6 2 6 7
4
V I IV V

§ 30. Dominantės septakordo ir jo persivertimų tarp savęs santykiavimas.

1. Pagrindinis dominantės septakordas ir jo persivertimai gali eiti pakaitomis po vienas kito, paskutiniam į tonikos trigarsį išsirišant; pavyzdžiui:

7 6 4 6 7
5 3 5
V I

Kaip matome, septimė čia būtinai turi eiti bendru tonu ir palikti vietoje; kadangi sekundakordė septimė eina basu, kuris šiame santykiavime kilnojamas, tai šis akordas čia būti negali.
Šiam dalykui nurodyti dažniausiai tepažymimas tiktai pirmutinis akordas, pabrėžtas brūkšnelis ir baso kilnojimas pareiškia akordo persivertimus; pav.:

7___ 6___ 4___
5___ 3___

2. Septakordams ir jų persivertimams taip pat, kaip ir trigarsiams, galima ties tuo pačiu basu savo padėtis keisti; pav.:



3. Septakordui ir jo persivertimams išsirišant, galima pavartoti kvinčių ir pagrindinio tono šuoliai; pav.:



Dėliai pridengtos oktavės tarp kraštutinių balsų, NB pažymėtasis šuolis yra negeras. Apskritai, kvintsekstakordui išsirišant, kvintė, reikalui esant, išimtinai daro laisvus šuolius aukštyn ir žemyn. Pastebėtina, jog septakordo persivertimai esti pilni ir nejungiami su VI laipsnio trigarsiu.

Pavyzdžiai.





Uždaviniai.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

§ 31. Vedamasis VII laipsnio septakordas.

1. Vedamasis VII laipsnio septakordas yra majorinėje tonacijoj *mažas*, o minorinėje — pamažintas, pav.:

c dur: c mol:

VII VII

2. Šie akordai yra dominantės harmonijos ypatybės, t. y. jie išsiriša į tonikos trigarsį šiuo būdu: pagrindinis, vedamasis tonas žengia aukštyn į pagrindinį trigarsio toną, septimė — žemyn į trigarsio kvintę, o septakordo tercė bei kvintė sueina į dvigubą trigarsio tercę, pav.:

Čia matome, jog plačiojoje harmonijoj kvintsekstakordas galima išrišti į sekstakordą su dviguba buv. kvinte, užuot dvigubos tercės.

3. Šie septakordai daugiausia vartojami pagrindinio septakordo pavidale ir mažasis su septime viršutiniame balse (soprane). Jų terckvartakordas labai retai tededamas, o sekundakordas, dėliai išsirišimo į kvartsekstakordą, beveik visai nevartojamas. Pamažintasis minorinės tonacijos septakordas yra svarbesnis ir dažniau dedamas, negu majorinis mažasis septakordas.

4. Vedamieji VII laipsnio septakordai geriausia dėti po pagrindinio subdominantės t. y. IV laipsnio trigarsio, jungiant dviem bendrais tonais; paruošimas tonikos trigarsiu ne taip švelnus, kaip IV laipsniu; pav.:



Pastaba. Minorinis pamažintasis septakordas galima pasekmingai pavartoti ir mojorinėj tonacijoj; jis gaunamas iš mažojo septakordo, pažeminant majorinės tonacijos VI laipsnis (žiūr. § 22). Šių akordų balsai būtinai vedami nurodytu būdu, nes kitaip gaunama užgintos paralelės.

Pavyzdžiai.





Uždaviniai.



2.

6 7 6 # #6 5 6 6 4 7

IV VII I V VI IV VII IV

3.

7 6 4 3 6 5 6 6 6 4 7

IV VII V IV VII

4.

7 6 4 3 6 6 7 6 6 5 6 6 4

I IV VII I V I V I V I IV VII I IV IV VII I IV I

§ 32. Šalutinis II laipsnio septakordas.

1. Iš visų šalutinių septakordų dažniausiai vartojamas II laipsnio pagrindinis septakordas ir jo pirmasis persivertimas — kvintsekstakordas.

2. Kadencėse ir į jas panašiuose akordų sujungimuose, šie akordai pakeičia II laipsnio trigarsį arba jo sekstakordą; šiuo atveju jie dedami šitaip:

a) septimė turi būti bendru tonu paruošta pirmeinančiuose I, IV arba VI laipsnių trigarsiuose;

b) pereinant į V laipsnio akordą, septimė žengia pustoniu žemyn; o pereinant į kadencės kvartsekstakordą, ji lieka vietoje ir sudaro šio akordo kvartę;

c) II laipsnio kvintsekstakordas dedamas taip pat po subdominantės sekstakordo; kaip antai:

6 5 8-7 6 5 8-7 6 5 6 4 7 6 5

I II V I II V I II V I VI II V

6 6 5 8-7 6 7 4 3 7 4 3 7 7

I IV II V I II V IV II V VI II V I

1. Pavyzdžiai.

I II V IV II VI II V I II

2.

IV II V I II V I II V VI II

1. Uždaviniai.

I II V I II V V I V II V VI II

2.

II V IV II V II V VI II I

3.

II V V I V I II V I II V VI II V I IV II

3. II laipsnio kvintsekstakordas ir VII laipsnio terckvartakordas sudaro savotišką plagalės kadencės lytį šiuo būdu:

a) basas žengia kvartės šuoliu žemyn į tonikos trigarsio pagrindinį toną, o viršutiniai balsai eina lygiai;

b) šie akordai dedami bet kokioje takto dalyje ir paruošiami subdominantės trigarsiu, kai kada su dviguba kvinte;

c) čia galima pavartoti ir svetimi tonai, pažeminant majorinės gamos VI laipsnis (žiūr. § 22.); pav.:

I IV II I I IV VII I I IV II I I IV VII I

§ 33. Šalutiniai I, III, IV ir VI laipsnių septakordai.

1. Šie šalutiniai disonansiniai septakordai yra aštraus skambesio, tačiau juos vartodami gauname nemaža harmonijos įvairumo.

2. Šalutiniams septakordams nustatytos šios taisyklės:

a) disonansinė septimė turi būti pirmeinančiame akorde bendru tonu paruošta;

b) septimė išsiriša diatoniškai, žengdama vienu laipsniu žemyn, kiti balsai gali laisvai, net ir šuoliais žengti;

c) jeigu bendro paruošiamo tono nėra, tai septimė gali būti tiktai diatoniškais laipsniais pereinanti;

d) minorinės tonacijos VI laipsnio septakordo pagrindinis tonas galima paaukštinti; labiausia tai daroma, kada, VI su VII laipsniu jungiantis, šis tonas yra viršutiniame balse — šis paaukštinimas remiasi melodiška minorine gama; pav.:

c) d)

3. Šalutiniai septakordai galima jungti su visais kitais akordais; jie esti taip pat, kaip dominantės septakordas visų trijų persivertimų, pilni ir nepilni; tačiau nepilnuose šalutiniuose septakorduose galima dvigubai paimti ne tiktai pagrindinis tonas, bet ir tercė. Šių septakordų su kitais akordais santykiavimas ir jų taisyklingas išsirišimas ryškiausiai išrodoma sekvencės lytimi; pav.:

Uždaviniai.

Pradedant duodamais motivais parašyti šios sekvencės:

1. 2. 3. 4.

ir t.t. ir t.t. ir t.t. ir t.t.

7 7 7 7 6/5 6/5 4/3 4/3

V I IV VII V I IV VII V I IV VII V I IV VII

5. 6. 7. 8.

ir t.t. ir t.t. ir t.t. ir t.t.

2 6 2 6 6/5 6/5 4/3 4/3 2 6 2 6

V I IV VII V I IV VII V I IV VII V I IV VII

Be to, labai naudinga šios sekvencės parašyti bei groti įvairiose majorinėse ir minorinėse tonacijose.

4. Čia matome, jog visi šalutiniai septakordai išsiriša į trigarsį kvarte aukštyn, pilnieji septakordai į nepilnus trigarsius, ir atvirkščiai; septakordų persivertimų sekvencėse terandama tik pilni akordai.

§ 34. Dominantės septakordų santykiavimas.

1. Dominantės septakordas gali išsirišti ne tiktai į tonikos trigarsį, kaip lig šiol matėme, bet ir, tais pačiais harmonijos žingsniais, į kitos tonacijos dominantės septakordą, kaip antai, šios sekvencės išrodo:

Fis⁷ H⁷ E⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷ F⁷ B⁷ Es⁷ As⁷ Des⁷ Ges⁷

6/5 2 6/5 2 6/5 2 6/5 2 6/5 2 6/5 2 6/5



2. Dominantės septakordai jungiasi kvartės harmonijos žingsniais ir žemyn žengiančia eisena. Jų persivertimai jungiami, kaip aukščiau matėme, $\frac{6}{5}$ akordai su 2 akordais, o $\frac{4}{3}$ akordai su dominantės septakordais ir atvirkščiai; persivertimų jungime visi akordai pilni, o dominantės — pilni akordai eina pakaitomis su nepilnais.

Uždavinys. Parašyti ir groti sekvencės, pradedant nuo įvairių tonacijų dominantės septakordų ir jų persivertimų, siauroje ir plačioje harmonijoj, įvairiose padėtyse, baigiant enharmoniškos su pradžia tonacijos trigarsiu.

§ 35. Įvairių, šalutinių septakordų santykiavimas.

1. Šalutiniai septakordai gali taip pat, kaip ir dominantės septakordai, išsirišti į trigarsį, ir jungtis su kitais septakordais, kaip antai:





2. Čia matoma, jog septakordai jungiasi su kitais septakordais, kurie esti kvarte aukščiau arba kvinte žemiau. Pirmeinančio septakordo tercė esti paruošiama septime sekančiam septakordui, o septimė išsiriša į tercę; pilni septakordai eina pakaitomis su nepilnais.

Uždavinys. Parašyti ir groti septakordų sekvencės, pradedant nuo įvairių tonacijų septakordų, siauroje ir plačioje harmonijoj, įvairiose padėtyse, be to, pabaigti taip pat šie motivai:

Šalutinių septakordų persivertimai eina taip pat, kaip dominantės, pakaitomis $\frac{6}{5}$ su 2, o $\frac{4}{3}$ su 7 akordais, ir esti visi pilni.

3. Paėmę motivui VII laipsnio vedamojo septakordo išsirišimą į tonikos trigarsį su dviguba terce, gauname sekvencę, kurioje kiekvienas trigarsis paruošia septakordą terce žemiau; pav.:

Čia ryškiai matome, jog šie septakordai ne taip naturaliai išsiriša, kaip kvartės harmonijos žingsniais.

Pavyzdžiai.

1.

2.

Uždaviniai.

1.

2.

3.

4.

§ 36. Nonakordas.

1. Pridėję prie septakordo, nuo pagrindinio tono skaitant, nonę, gauname penkgarsį, vadinamą *nonakordu*, pažymimą $\begin{smallmatrix}9\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$ arba trumpiau $\begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}$, 9. Nonakordas su didele none vadinamas *didžiuoju*, o su maža — *mažuoju nonakordu*; didįjį nonakordą randame majorinės, o mažąjį — minorinės gamos V laipsnyje. Kadangi majorinės gamos VI laipsnis galima pažeminti, tai šios gamos V laipsnyje turime didįjį ir mažąjį, o minorinės — tiktai mažąjį nonakordą, pav.:

V d. V m. V m.

2. Savystoviu akordu jis laikomas majorinės ir minorinės tonacijos V laipsnyje ir eina dominantės harmonijos ypatybe; jam vartoti nustatytos šios taisyklės:

a) jis išsiriša į pagrindinį tonikos trigarsį, nonei žengiant laipsnį žemyn į I laipsnio trigarsio kvintę, kitiems balsams einant taip, kaip dominantės septakorde;

b) keturių balsų harmonijoj apleidžiama jo kvintė;

c) nors ir nonakordas galima paimti neparuoštas tačiau geriausia jis dedamas po IV laipsnio trigarsio, kuriame nonė paruošiama bendru tonu; pav.:

I V(9) I V V(9) I IV V(9) I IV V(9) I

d) didžioji nonė turi būti, kaip pavyzdyje matome, viršutiniame balse; retkarčiais plačioje harmonijoj ji dedama ir po septimės; mažoji gi nonė gali būti kiekviename balse, tačiau niekuomet neprivalo ji būti, kaip antai NB pažymėta, sekundės atstume nuo pagrindinio tono; pav.:



e) įsiterpus tarp nonakordo ir trigarsio septakordui, išsirišimas susišvelnino; nonakordui su septakordu keičiantis, nonė gali daryti šuolius arba eiti laipsniais aukštyn; pav.:



f) majorinėj tonacijoj nonakordas gali eiti pereinamu akordu iš IV laipsnio trigarsio į to paties laipsnio sekstakordą; pav.:



3. **Nonakordas sulig savo sudėtimi gali būti keturių persivertimų, tačiau vartojama šiuodu persivertimu:**

a) pirmasis, vadinamas sekstkvintseptakordu, žymimas $\begin{smallmatrix}7\\5\\6\end{smallmatrix}$, atatinka keturgarsio kvintsekstakordui, ir išsiriša į tonikos trigarsį su dviguba kvinte;

b) trečiasis, vadinamas sekundkvartdecimakordu, žymimas $\begin{smallmatrix}10\\4\\2\end{smallmatrix}$, išsiriša į tonikos trigarsio sekstę; pav.:



b)

10 10 9 6 10 2 6 10 4
4 4 4 4 3
2 2 2 2
V I V I V I V I

Šiuodu akordu teturi vieną padėtį ir rašomi skaitmenimis pažymėta tvarka.

4. Nonakordai retai tevartojami, del to ir daugiau pavyzdžių neduodama.

IV. Melodiška figuracija.

§ 37. Pereinamieji tonai.

1. Tonai, kurie dviejų akordų protarpiais sekundės žingsniais eidami, šių akordų harmoniškus tonus jungia, vadinami *pereinamaisiais tonais;* jie dedami aplamai silpnoje, neakcentuotoje takto dalyje; pav.:

2. Jeigu pereinamieji tonai esti bet kokiame viename balse, tai jie vadinami *paprastais,* o jeigu tuo pačiu laiku jie randami daugiau balsuose — *dvigubais, trigubais* pereinamaisiais tonais.

3. Pereinamieji tonai neuždengia paralelių kvinčių ir oktavių; jos yra taip pat, kaip visur, užgintos; pav.:

5 5 8 8

4. Pereinamieji tonai gali būti *diatoniški,* arba *chromatiški,* tai pareina nuo to, iš kokios gamos jie imami.

§ 38. Diatoniški pereinamieji tonai.

1. Šie pereinamieji tonai imami iš *diatoniškos majorinės* ir *melodiškos minorinės* gamos.

2. Jeigu tarp dviejų akordo tonų yra tercės atstumas, tai šiame protarpyje gali būti vienas pereinamasis tonas, o jeigu kvartės, tai du pereinamuoju tonu pav.:



3. Dvigubi pereinamieji tonai turi eiti lygiagretėmis tercėmis arba sekstėmis, arba priešinga slinktimi; pav.:



4. Trigubi pereinamieji tonai dviejuose balsuose turi eiti lygiagretėmis tercėmis arba sekstėmis, o trečiame — priešinga slinktimi, tačiau gali ir visi trys balsai eiti lygiagrečiai sekstakordais; pav.:

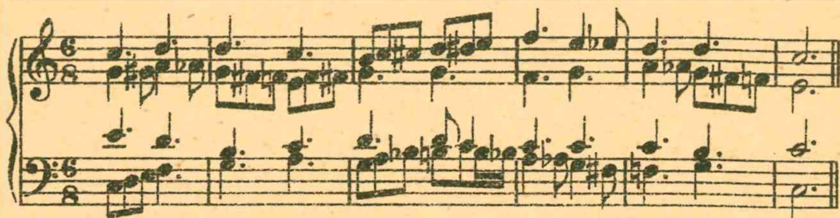


5. Gerai bei sklandžiai balsams vesti, čia vartojama ir netaisyklingai dvigubai paimti tonai. Geriausiais laikomi tie pereinamieji tonai, kurie sudaro pripuolantį akordą, kaip antai: septimės, nonės; taip pat įsidėmėtini pereinamieji tonai tarp kvintsekst-ir terckvartakordų, ir atvirkščiai; pav.:



§ 39. Chromatiški pereinamieji tonai.

1. Šie pereinamieji tonai gali būti didelės sekundės protarpyje, arba tarp dviejų diatoniškų pereinamųjų tonų. Jie dedami viename ir daugiau balsuose, taip pat ir mišriai su diatoniškais pereinamaisiais tonais; pav.:



2. Chromatiškai perkeistas tonas neturi būti tuo pačiu laiku neperkeistas kitame balse, kaip aniai:



Pastaba. Pirmame takte pažymėtas būdas galima retkarčiais vartoti.

3. Įsidėmėtini chromatiški pereinamieji tonai, kurię imami pirm mažųjų septimių, labiausiai trijų dalių takte, ir taip pat pereinamieji tonai dviejuose balsuose septimei keičiantis; pav.:





§ 40. Pagalbiniai tonai.

1. Pagražinamieji tonai, kurie apskritai dedami silpnose takto dalyse tarp akordo tono pasikartojimų, vadinami *pagalbiniais tonais.* Jie esti sekunde aukščiau arba žemiau nuo akordo tonų, del to jie ir vadinami viršutiniais arba apatiniais pagalbiniais tonais; pav.:



2. Sulig diatoniškos gamos laipsniais pagalbiniai tonai yra didelės arba mažos sekundės atstume nuo savo vyriausiojo, t. y. akordo tono; tačiau didelė sekundė gali ♯ arba ♭ prie akordo tono pustoniu prisiartinti; šiam dalykui nustatytos šios taisyklės:

a) majorinio trigarsio *primės* pagalbinis tonas turi būti: iš viršaus tonas arba pustonis, iš apačios pustonis;
tercės — iš viršaus pustonis, iš apačios tonas arba pustonis;
kvintės — iš viršaus tonas arba pustonis, iš apačios pustonis;

b) minorinio trigarsio
primės — iš viršaus tonas, iš apačios pustonis;
tercės — iš viršaus tonas, iš apačios pustonis;
kvintės — iš viršaus pustonis, iš apačios tonas arba pustonis; pav.:



c) viršutinis tonas prie septimės negalima pažeminti, pav.:



3. Pagalbinių tonų vyriausieji akordo tonai galima tuo pačiu laiku kituose balsuose paimti dvigubai, jeigu jie esti ne mažiau, kaip oktavės atstume; tačiau tercės tonai tegalima — tik sekstakorduose; pav.:



4. Įžulnioji padėtis (žiūr. § 22) ir paralelės kvintės yra užgintos; pav.:



5. Dvigubi pagalbiniai tonai eina lygiagretėmis tercėmis, sekstėmis arba priešinga slinktimi, taip pat ir trigubi, kurie tačiau retkarčiais žengia lygiagrečiais sekstakordais; šie pagalbiniai tonai kai kada sudaro pripuolančius, atrodančius akordus; pav.:



§ 41. Pakeičiamieji tonai.

1. Akordo sudėties harmoniški tonai galima pakeisti svetimais tonais, maža arba didele sekunde iš viršaus arba apačios paimtais, kurie vadinami *pakeičiamaisiais tonais*. Jie dedami tvirtoje takto dalyje ir išsiriša į harmonišką toną, kurio vietą jie užima, silpnoje takto dalyje; pav.:



2. Pakeičiamieji tonai gali būti tuo pačiu laiku dviejuose ir trijuose balsuose; šiuo atveju jie eina lygiagretėmis tercėmis, sekstėmis, sekstakordais arba priešinga slinktimi; pav.:



§ 42. Pirmimamieji tonai.

1. Tonas, kuris turi būti sekančiame akorde tvirtoje takto dalyje, paimtas pirm savo laiko, pirmeinančioje silpnoje takto dalyje, vadinamas *pirmimamuoju tonu* (anticipatio). Šis tonas apskritai turi būti trumpiau laikomas ir dažniausiai vartojamas užbaigos kadencėse; pav.:





2. Pirmimamieji tonai vartojami ne tik kadencėse, bet ir kai kada kompozicijų viduryje, kaip antai:



Mendelsohn (Paulus.)

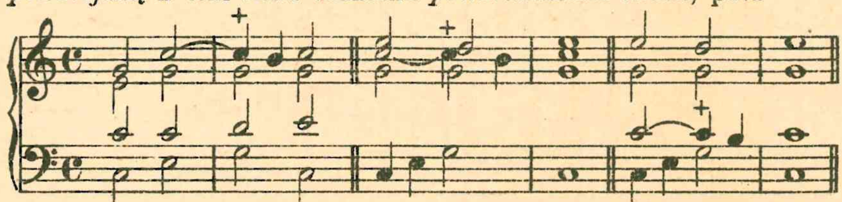


3. Taip pat kadencėse vartojama pirmimamoji tonikos trigarsio tercė; pav.:



§ 43. Pritūrėjimas.

1. Jeigu bet koks akordo sudėties tonas, laipsniais einąs, pritūrimas ir tuo būdu į antrą akordą įžengti pasivėlina, tai gauname vadinamąjį *pritūrėjimą* ir toki tonai vadinami *pritūrimaisiais tonais;* pav.:



2. Pritūrimajam tonui paruošti, pritūrėti ir išsirišti nustatytos šios taisyklės:

a) jis turi būti pirmeinančiame akorde konsonansiniu arba bent būtinu akordo sudėties tonu;

b) taip paruoštas tonas ir jo pritūrėjimas turi būti tame pačiame balse,

c) paruošiamasis tonas neturi būti trumpesnis negu pritūrimasis;

d) paruošimas turi būti silpnoje takto dalyje, o pritūrėjimas tvirtoje;

e) pritūrėjimas turi sudaryti arba disonansinį akordą, arba pripuolantį disonansinį sujungimą; konsonansinis akordas nėra tikru pritūrėjimu; pav.:



f) pritūrėjimas neuždengia paralelių kvinčių ir oktavių; pav.:



g) pritūrimieji tonai išsiriša apskritai sekunde žemyn žengdami, tačiau esti ir toki tonai, kurie išsiriša aukštyn; taigi pritūrėjimai gali būti žemyn ir aukštyn einantieji, taip pat dvigubi ir trigubi.

§ 44. Žemyn einantieji pritūrėjimai.

1. Tasai tonas, į kurį pritūrėjimas išsiriša, negali būti tuo pačiu laiku bet kokiame kitame balse; pav.:



Tokiems priturėjimams taisyklingai išrišti, reikia kenkiamasis tonas išsirišimo laike perkelti į kitą akordo sudėties toną, pav.:



Tačiau ši taisyklė neužlaikoma, jeigu toki tonai esti base trigarsių arba septakordų pagrindiniais tonais bei nonės atstume nuo pritūrimojo tono; taip pat nepilnų akordų tenore; pav.:



2. Be to, įsidėmėtinos šios taisyklės:

a) pritūrėjimui žemyn einant, kiti akordo balsai gali pereiti į perkeitimą arba sudaryti naują akordą, tačiau išsirišimas turi būti taisyklingas į konsonansą;

b) priruošimo laike ir tarp pritūrėjimo ir išsirišimo gali būti pereinamieji tonai;

c) pritūrėjimui išsirišant, kitas balsas gali žengti žemyn į pereinamą septimę; tuo būdu susidariusi nelygių kvinčių ir kvarčių eisena yra galima; pav.:



3. Iš pereinamųjų tonų galima pritūrėti septimė ir retkarčiais nonė. Nors pritūrėjimas galimas kiekviename balse, tačiau base jis vartojamas rečiau ir tai daugiausia sekstakorduose.

4. Pritūrėjimams melodiškai bei ritmiškai pagražinti, tarp pritūrimojo tono ir išsirišimo įterpiama:

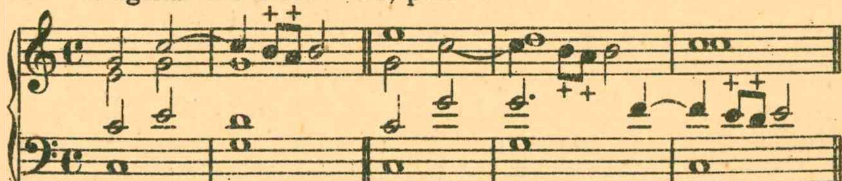
a) svetimas tonas, kuris esti arba sekunde žemiau nuo išsirišimo, arba sekunde aukščiau nuo pritūrimojo tono, pav.:



b) išsirišimo akordo tonas, būtent, jo kvintė, kuri imama dažniau šuoliu žemyn, negu aukštyn; pav.:



c) trumpesnis išsirišimo tonas su žemesniu pagalbiniu tonu, po kurių eina vėl ilgesnis išsirišimo tonas; pav.:



d) smulkesni toňai aukščiau ir žemiau pritūrimojo tono, pav.:

J. S. Bach. G. Muffat.

1. Pavyzdžiai.

2.

3. G.Fr. Händel.

Uždaviniai.

1.

2.

3.

4.

6 6 4 4 3 4 3 9 8 8 7 4 3
4 3

5.

6 4 ♯3 4 ♯3 6 4 4 3 4 ♯3
3 7

§ 45. Aukštyn einantieji pritūrėjimai.

1. Kai kurie tonai savaime negali žemyn žengiant išsirišti, kaip antai, dominantės septakordo tercė, padidinto trigarsio kvintė ir t. t.; pav.:

Del to šios rūšies pritūrėjimai dažniausiai esti vedamųjų tonų, taip pat pustoniais aukštyn einantieji yra gražesni, negu tonais žengiantieji.

2. Šiems pritūrėjimams nustatytos šios taisyklės:

a) tonas, į kurį išsiriša pritūrėjimas, negali būti kitame balse aukščiau pritūrėjimo, pav.: negerai: gerai:

b) taip pat jis neturi būti alte; pav.:

§ 46. Dvigubi ir trigubi pritūrėjimai.

1. Šie pritūrėjimai eina lygiagretėmis tercėmis, sekstėmis arba priešinga slinktimi, pav.:

2. Kai kada netaisyklingi, atskiri pritūrėjimai pataisomi dvigubais pritūrėjimais, pav.:



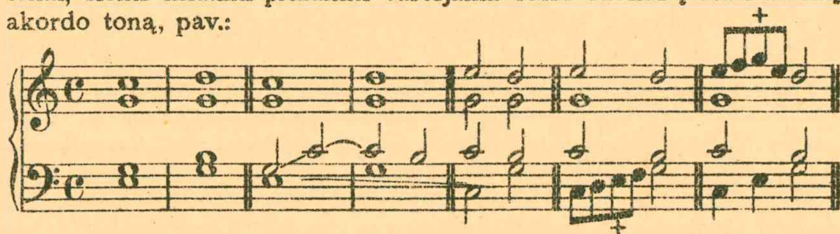
3. Kai kurie laiko savistoviais, būtent, *undecim-* ir *tercdecimakordais* šiuos pritūrėjimus:



§ 47. Griežtųjų taisyklių figuracija.

1. Lig šiol išdėstytos figuracijų priemonės, būtent: pereinamieji, pagalbiniai, pirmimamieji, pakeičiamieji ir pritūrimieji tonai vartojami paprastosios harmonijos balsams bei melodijai pagražinti. Šiam tikslui figuracijų priemonės imamos įvairių įvairiausiai: pakaitomis viename balse, tuo pačiu laiku įvairiuose balsuose ir t. t.

2. Balsams šuoliais žengiant, negalima pavartoti pritūrėjimų; taip pat jiems sklandžiai laipsniais einant, sunku įterpti diatoniški pereinamieji tonai; šioms kliūtims prašalinti vartojama balso šuoliai į atatinkamą akordo toną, pav.:



3. Pereinamieji ir pagalbiniai tonai gali buti retkarčiais ir tvirtoje takto dalyje, jeigu tuo pačiu laiku nesusidaro naujas akordas, kaip antai:



Tasai tonas, į kurį šie disonansai turi išsirišti, negali būti akordo tercė. nė kitame balse mažesnio atstumo, negu oktavė; šiuose atvejuose kliu dantieji tonai reikia perkelti į kitą akordo toną, pav.:



4. Susidariusios figuracija tvirtoje takto dalyje kvinčių ir oktavių paralelės yra užgintos; pav.:



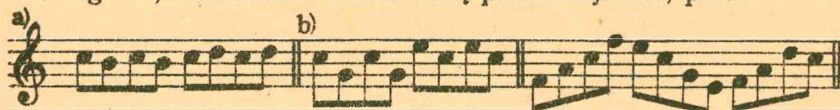
Tačiau jos yra leistinos, jeigu susidaro silpnoje takto dalyje, pav.:



5. Melodiškoje figuracijoje yra vengiama:
a) šuoliai po pritūrėjimų išsirišimo;
b) šuoliai terce žemiau po trumpų vedamųjų tonų;
c) atsikartojimas tono, į kurį išsirišo pritūrėjimas;
d) atsikartojimas, tame pačiame balse ir tvirtoje takto dalyje, tono, kuriuo baigiasi figuracija; pav.:



e) figūros vienų tik pagalbinių tonų;
f) figūros, susidariusios akordo tonų pasikartojimais; pav.:



Pastarosios figūros sudaro antrąją figuracijos rūšį, būtent, vadinamąją *harmonišką figuraciją*, kuri vartojama labiausiai instrumentacijoje ir

laisvame melodijos pritarime; čia ji dažnai eina pakaitomis su melodiška figuracija.

6. Laisvai šuoliais paimti ir pamesti konsonansiniai akordo tonai, taip pat septakordo mažos septimės, ne tiktai patiekia galimybės įvesti pritūrėjimą ir pereinamuosius tonus, bet ir iš dalies palaiko bei įvairina ritmišką melodijų judesį.

§ 48. Laisvoji melodiška figuracija.

1. Laisvosios melodiškos figuracijos priemonės vartojamos daugiausia viršutiniam balsui pagražinti, tačiau jos galimos ir viduriniuose balsuose. Šios figuracijos disonansiniams tonams pritaikomi pritūrėjimų dėsniai, kurie neleidžia būti kituose balsuose tonams, į kuriuos disonansai išsiriša; išimtį sudaro pagrindiniai baso tonai oktavės atstume, taip pat retkarčiais sekstakordo basas. Toki kliudantieji tonai reikia perkelti į kitus akordo tonus.

2. Laisvosios figuracijos žymesniosios priemonės yra:

a) pereinamieji ir pagalbiniai tonai tvirtoje takto dalyje, pav.:



šie disonansiniai tonai galima kitaip pavadinti laipsnių eisena paruoštais pritūrėjimais;

b) pagalbiniai tonai, paimti šuoliais tvirtoje ir silpnoje takto dalyje, pav.:



disonansiniai pagalbiniai tonai tvirtoje takto dalyje vadinami taip pat neparuoštais pritūrėjimais;

c) viršutinių pagalbinių tonų šuoliai į apatinius ir atvirkščiai, kada po jų eina akordo tonas, pav.:



d) šuoliai nuo disonansinio tono ir šuoliu pamestas pritūrėjimas — dažniausiai nonė, pav.:



Toki neišrišant pamesti tonai dažnai vadinami pakeičiamais, o kai kada — pirmimamais tonais. Dažniausiai jie paaiškinami vieno arba daugiau pereinamų tonų praleidimu arba galimybe būti sekančiame akorde.

§ 49. Laisvas įvairių akordų vartojimas.

1. Įvairių laipsnių akordams laisvai vartoti įsidėmėtinos šios taisyklės:

a) jungiant majorinės tonacijos V laipsnis su VI laipsniu, vedamasis tonas kai kada gali užuot į tercę, žengti žemyn į toniką pav.:



b) pamažintieji trigarsiai tevartojami sekstakordų pavidale;

c) kiekvienas trigarsis, padėtas terce aukščiau už pirmeinantį trigarsį, jungiamas su trigarsiu po savęs sekunde aukščiau; pav.:



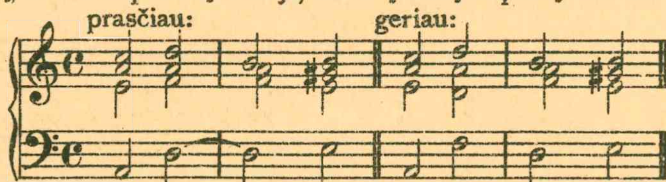
d) šalutiniai trigarsiai daugiausia dedami po vyriausių trigarsių terce žemiau; tačiau daugiau tercės santykiavimo trigarsiai esti silpno įspūdžio; pav :



e) trigarsis ir sekstakordas ant to paties baso esti taip pat silpni, jeigu sekstakordas padėtas iš silpnosios takto dalies į tvirtąją; šiaip ar taip, šiuo atveju sekstakordas dedamas po trigarsio, o ne atvirkščiai; pav.:



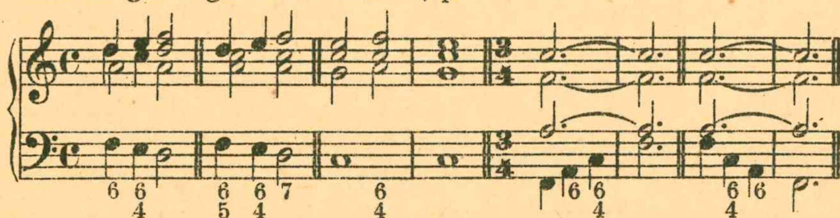
f) apskritai pageidaujama, kad, pereinant iš silpnosios takto dalies į tvirtąją, basas nepaliktų vietoje, net ir įvairių laipsnių akorduose; pav.:



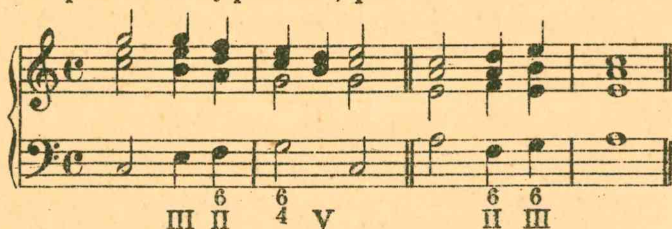
g) šalutinių laipsnių sekstakordai geriausia dėti po savo trigarsių — išimtį sudaro II laipsnis; pav.:



h) šalutinių laipsnių kvartsekstakordai vartojami pereinamais akordais; kai kada kvartsekstakordas dedamas tarp dviejų to paties laipsnio trigarsių arba tarp sekstakordo ir pagrindinio trigarsio, jeigu basas žengia trigarsio intervalais; pav.:



i) majorinės tonacijos II ir III laipsniai jungiami labai retai, ir tai daugiausia persivertimų pavidale; pav.:



j) šalutiniai septakordai, labiausia turintieji didelę septimę vartojami pereinamais, t. y. pereinama septime arba paruošti pirmeinančiame akorde; toki septakordai padaro sekvencę lig dominantės septakordo; daugiau per keturius septakordus tokioj sekvencėje nepageidaujama; pav.:



Mažasis ir pamažintasis septakordai tegalima vartoti persikeitimų pavidale, išsirišant į I laipsnį.

k) neretai aplinkybės verčia trigarsiuose paimti dvigubai terces ir kvintes;

l) šuoliai į padidintus intervalus visai nevartojami, o į pamažintus — geriausia žemyn žengiant; taip pat didelių tercių paralelės vengiamos, tačiau ne visuomet.

2. Savaime suprantama, jog šios taisyklės tiekiamos tvirtai su griežtais harmonijos dėsniais apsipratusiems.

§ 50. Laisvas griežtųjų dėsnių vartojimas.

1. Kaip pritūrėjimai (žiūr. § 43.), taip ir pauzės tiktai rašte mūsų akims tepridengia kvinčių ir oktavių paraleles, bet klausai jos šiuo atveju lieka girdimos; pav.:



Paralelės po pauzių griežtai pašalinamos; pritūrėjimai tačiau neretai

padaro kvinčių paraleles pakenčiamomis; pav.:



Šių kvinčių neblogas skambesys paaiškinamas šiomis aplinkybėmis:

a) viduriniame balse eina septimės pritūrėjimas, visuomet gerai skambąs;

b) pritūrėjimai yra pirm pagrindinio akordo tono;

c) kraštutiniai balsai eina švelniai skambančiomis lygiagretėmis tercėmis — decimėmis.

Tolygiose aplinkybėse muzikališkai išlavinta klausa turi ištirti paralelių pakenčiamą arba prastą skambesį, kaip antai:



Čia pritūrėjimai šių paralelių blogo skambesio visai neprašalina, daugiausia dėliai šių aplinkybių:

a) pritūrėjimai eina kraštutiniame balse ir pirm akordo kvintės, kame jie apskritai visuomet prastai skamba;

b) antrajame pavyzdyje prie šių kvinčių prisideda dar antrojo persivertimo akordai; kurių čia nepamatuota eilė yra taip pat prasto skambesio.

Jeigu žymesniųjų kompozitorių kūriniuose vienur kitur randama užgintos paralelės, tai žinotina, jog šie dailininkai gerai suprasdavo, kame jiems galima buvo peržengti griežtųjų dėsnių ribos ypatingiems efektams aikštėn iškelti. Tačiau tai niekuomet nepateisino harmonijos mokinių silpnybių. Kai kuriuose naujesniosios gadynės kūriniuose rasime taip pat šiuo atveju harmonijos dėsnių peržengimus, kurie gražiais pavadinti nieku būdu negalima.

2. Neretai galima vartoti kvinčių paralelės, kurių pirmoji esti pamažinta, o antroji padidinta,

a) viduriniuose balsuose, pamažinto trigarsio sekstakordui išsirišant, jeigu vedamasis tonas yra tenore;

b) viršutiniuose balsuose, terckvartakordui į sekstakordą išsirišant, dominantės septimei žengiant aukštyn, jeigu viduriniame balse dominantė užlaikoma; pav.:

3. Taip pat dominantės septimė vedama aukštyn

a) terckvartakorde, jeigu viduriniame balse užlaikoma dominantė;

b) siauroje harmonijoje ir tiktai alte, dominantės septakordui išsirišant į trigarsį arba sekstakordą, basui žengiant būtinai žemyn; pav.:

4. Grynų kvinčių paralelės leistinos:

a) padidintam kvintsekstakordui išsirišant;

b) po kadencių, naujam sakiniui prasidedant;

c) užbaigos kadencėse pilnam trigarsiui gauti; pav.:

5. Kai kada galima melodijoje pavartoti ir minorinė harmoniška gama su pusantro tono eisena.

6. Oktavių paralelės neužgintos ir nelaikomas harmonijos dėsnių peržengimais, jeigu, melodijai ryškiai bei griežtai atžymėti, visi arba bet kurie viduriniai arba kraštutiniai balsai eina oktavėmis; pav.:

Allo. c. brio. Beethoven (5 Sinf.) Adagio. Haydn (Sinf.)

Allo. Mozart (Jupiter-Sinf.) Allo. c. brio. Beethoven (Sinf.)

p p

Haydn (Jahreszeiten).

7. Visos šios priemonės mokiniams žinotinos, tačiau harmonijos pratimuose jokiu būdu nevartotinos.

V. Moduliacija.

§ 51. Moduliacija, jos rūšys ir tonacijų giminystė.

1. Muzikos kūriniuose neretai pereinama iš vienos tonacijos į antrą; šis perėjimas vadinamas moduliacija. Jeigu moduliacija esti labai trumpa, neretai tik vienu akordu kitą tonaciją paliečianti, tai ji paprastai vadinama *nukrypimu*.

2. Moduliacija daroma įvairiomis priemonėmis ir sulig tuo ji esti dviejų rūšių, būtent: *laipsninė* ir *ūmą* moduliacija. Laipsninės moduliacijos vyriausioji priemonė yra *tonų giminystė*, o ūmos – enharmonizmas.

3. Tonacija, iš kurios pereinama, vadinama *išeinamąja*, o į kurią pereinama – *nueinamąja*.

4. Vyriausias geros moduliacijos privalumas yra švelnus, nežymus perėjimas iš išeinamosios tonacijos ir ryškus nueinamosios tonacijos atžymėjimas.

5. Moduliacija dažniausiai daroma į tas tonacijas, kurios turi daugiausia su muzikos kūrinio tonacija bendrų tonų bei žymesnių akordų, būtent: dominantės, subdominantės, paralelės ir bendros tonikos tonacijas. Šios keturios tonacijos laikomos pirmojo laipsnio su pagrindine

tonacija giminystės tonacijomis. Pavyzdžiui, *c* dur'o tonacijoje yra dominantės *g* dur'o, subdominantės *f* dur'o, paralelės *a* mol'io tonacijos, taip pat *c* mol'io tonacija, turinti bendras su *c* dur'o toniką ir dominantę, pirmojo laipsnio giminystės; antrojo laipsnio laikomos *e* mol'io ir *d* mol'io tonacijos, kurios yra *c* dur'o dominantės ir subdominantės paralelės tonacijos. Taigi kiekvienos majorinės ir minorinės tonacijos trigarsiai, išskyrus pamažintuosius dur'o VII ir mol'io II laipsnio, yra artimiausioje giminystėje su pagrindine tonacija, antraip tariant, kiekviena majorinė ir minorinė tonacija yra artimiausioje giminystėje su tomis tonacijomis, kurių tonikos akordai joje randami.

Tos tonacijos, kurios su pirmojo laipsnio giminystės tonacijomis sudaro tokiu pat būdu artimiausią giminystę, yra vėl pagrindinės tonicijos santyky su antru, trečiu ir t. t. giminystės laipsniu. Duodamojoje lentelėje tonacijų giminystė pažymima šia tvarka: viduryje — pagrindinė tonacija, tiesioje eilėje aukštyn eina dominantės, žemyn — subdominantės, į šalis — paralelės ir toniškos tonacijos; giminystės laipsniai pažymėti skaitmenimis, dur'o tonacijos didelėmis, o mol'io — mažomis raidėmis.

		H^4	h^3	D^2				
	cis^4	E^3	e^2	G^1	g^2			
Fis^4	fis^3	A^2	a^1	C	c^1	Es^2	es^3	Ges^4
			d^2	F^1	f^2	As^3	as^4	
				B^2	b^3	Des^4		

				h^2	H^3	gis^4		
			G^2	e^1	E^2	cis^3	Cis^4	
es^4	Es^3	c^2	C^1	a	A^1	fis^2	Fis^3	dis^4
	As^4	f^3	F^2	d^1	D^2			
		b^4	B^3	g^2				

Pratimams labai naudinga šios giminystės lentelės pagaminti įvairiose pagrindinėse tonacijose.

VI. Laipsninė moduliacija.

§ 52. Moduliacija trigarsiais.

1. Ši moduliacija daroma bendrais, giminystėje esančių tonacijų, trigarsiais šiuo būdu:

a) išeinamojoje tonacijoj reikia paimti bendras su nueinamąja tonacija trigarsis;

b) šis trigarsis laikomas nueinamosios tonacijos ir žymimas atatinkamu josios laipsniu;

c) nueinamajai tonacijai ryškiai atžymėti šiam trigarsiui prikergiama tinkama kadencė; pav.:

1.

I V
C
I VVI IV V I
G

2.

I VI 6
C
I IV V I IV V I
A mol

Pirmajame pavyzdyje, darydami moduliaciją iš *c* dur'o į *g* dur'o tonaciją, imame po tonikos trigarsio bendrą šiemdviem tonacijom *g* dur'o trigarsį, kuris yra išeinamosios tonacijos dominantė, o nueinamosios I laipsnio tonikos trigarsis. Šį trigarsį paėmę, esame jau nueinamojoje tonacijoje, tačiau tai dar nevisai aišku, del to, prikergdami kadencę, griežtai pažymime nueinamąją tonaciją.

Toliau ši moduliacija ritmiškai bei melodiškai pritūrėjimais ir pereinamais tonais paįvairinta. Antrajame pavyzdyje, moduliacijoje iš *c* dur'o į *a* molio tonaciją, pasielgta taip pat, kaip pirmajame.

2. Šios rūšies moduliacija remiasi trigarsių daugiaprasmybe: kiekvieną dur'o trigarsį galime laikyti majorinės tonacijos I, IV, V, minorinės — V ir VI laipsnių trigarsiu; mol'io trigarsį — minorinės tonacijos I, IV, o majorinės — II, III, ir VI laipsnių.

Tas pats *c* dur'o dominantės trigarsis, kuris aukščiau tarpininkavo moduliacijoje iš *c* į *g* dur'o tonaciją, gali būti paimtas moduliacijoje iš *c* į *d* dur'o arba *h* mol'io tonacijas, jeigu jį palaikysime *d* dur'o IV arba *h* mol'io VI laipsnio trigarsiu; pav.:

I V 6
C
IV I II VI V I
D

3. Jeigu nueinamoji tonacija bendrų su išeinamąja trigarsių neturi, tai pirmiau imamas trigarsis, kuris yra su ja artimiausioje giminystėje, kaip antai, moduliacijoje iš *c* į *a* dur'o tonaciją gali tarpininkauti *d* dur'o IV laipsnio trigarsis, pav.:

4. Paėmę bet kokį dur'o trigarsį dominantės trigarsiu ir jungdami jį su tonikos dur'o trigarsiu, o šį tokiu pat būdu vėl su atitinkamu tonikos trigarsiu ir t. t., gauname moduliacijos sekvencę, einančią kvintės santykiavimu per visas majorines tonacijas, kaip antai:

Taip pat paėmę bet kokį dur'o trigarsį subdominantės trigarsiu ir jungdami jį su tonikos dur'o trigarsiu, o šį tokiu pat būdu vėl su atitinkamu tonikos trigarsiu ir t. t., gauname moduliacijos sekvencę, einančią kvintės santykiavimu per visas majorines tonacijas, pav.:

Minorinių tonacijų trigarsių moduliacijos sudaroma šitaip:

a) paėmę dominantės trigarsiu bet kokį dur'o trigarsį, jungiame jį su tonikos mol'io trigarsiu, o su šiuo vėl VI laipsnio dur'o trigarsį, kurį toliau imame dominantės trigarsiu ir t. t. tokiu budu gauname moduliacijos sekvencę, einančią pustoniais per visas majorines ir minorines tonacijas;

b) jungdami žemyn žengiančios minorinės gamos V laipsnio mol'io trigarsį taip pat, kaip aukščiau I dur'o sekvencėje, gauname moduliacijos sekvencę, einančią per visas minorines tonacijas;

c) paėmę mol'io trigarsį subdominantės trigarsiu, gauname taip pat, kaip aukščiau II dur'o sekvencėje, moduliacijos sekvencę, einančią per visas minorines tonacijas; pav.:

Paėmę bet kokį dur'o arba mol'io trigarsį tonikos trigarsiu ir su juo sujungę VI laipsnio trigarsį, šį vėl paėmę taip pat tonikos trigarsiu ir sujungę su VI laipsniu ir t. t., gauname tercės harmonijos žingsnių moduliacijos sekvencę, einančią per visas majorines ir minorines tonacijas; pav.:

Pasigaunant šių šešių sekvenčių, galima daryti moduliacijos įvairiais tonacijų atstumais. Tam reikalui imama vienos atitinkamos sekvencės motivas arba jis jungiamas su bet kurios kitos sekvencės motivu; pav.:

III. Fis dur — c dur.

VI + I. A mol — es dur

VI + III. A mol — f mol

VI + IV A mol — c mol.

Uždaviniai.

Išmėginti raštu ir grojant visos moduliacijų sekvencės; pradedant įvairių tonacijų trigarsiais, įvairiose padėtyse, siauroje ir plačiojė harmonijoj. Sudėstyti moduliacijos — su atitinkamomis kadencėmis — iš įvairių į įvairias tonacijas. Šiam darbui palengvinti duodama lentelė, kurioje romėniškais skaitmenimis pažymėtos sekvencės, kurių pasigaunant patogiau sudėstyti nurodytų atstumų ir tonų rūšių moduliacijos.

Atstumas.	dur — dur	dur — mol	mol — mol	mol — dur
maža sekundė	III	III	VI + III	VI
didelė „ „	II	I + V	V	VI + III
maža tercė	I	I	VI + IV	VI
did. „ „ „	II	II + VI	V	VI + III
gryna kvartė	I	III	IV	V
padid. „ „ „	III	III	IV + III	VI + I
gryna kvintė	II	I	V	V
maža sekstė	III	III + IV	VI + III	VI
did. „ „	II	VI	V	VI + III
maža septimė	I	I	IV	V + VI
did. „ „ „	II + VI	II + VI	IV + III	IV + VI

Pastaba. Atstumas čia pažymėtas aukštyn einančioje tvarkoje, tačiau jis galima laikyti žemyn žengiant, pasigaunant intervalų persivertimų, pavyzdžiui, maža septime persivertime yra didele sekundė ir t.t.

5. Kadangi trigarsiai neturi griežto traukimo į bet kurią tonaciją, tai moduliacija jais daugiau vartojama melodijų harmonizacijoje negu tikroje moduliacijų prasmėje. Tačiau dėliai romaus pobūdžio šitas moduliacijos būdas dažniausiai vartojamas bažnytinių kompozitorių.

§ 53. Moduliacija dominantės septakordais.

1. Dominantės septakordas turi nemaža moduliacijos ypatybės, nes dėliai savo pobūdžio išsirišdamas į tonikos trigarsį, griežtai veda į tam tikrą tonaciją. Del to moduliacijos reikalui dažnai vartojama nueinamosios tonacijos dominantės septakordas, turįs bendrą su išeinamosios tonacijos trigarsiu toną, šiuo būdu:

a) bendrasis tonas paliekama vietoje, tame pačiame balse, geriausia viršutiniame;

b) kituose balsuose daroma chromatiški perkeitimai, tačiau įžulnioji padėtis (žiūr. § 22.) būtinai vengiama;

c) dominantės septakordas jungiamas su išeinamosios tonaoijos trigarsiu patogiausiame pavidale ir, galop, išrišamas į nueinamosios tonacijos dur'o arba mol'io trigarsį; pav.:

7 4 3 6 5 7

I V I I V I I V I V I

7 6 5 4 3 6 5

I V I I V I I V I I V I

6 5 7 4 3 4 3

I V I I V I I V I I V I

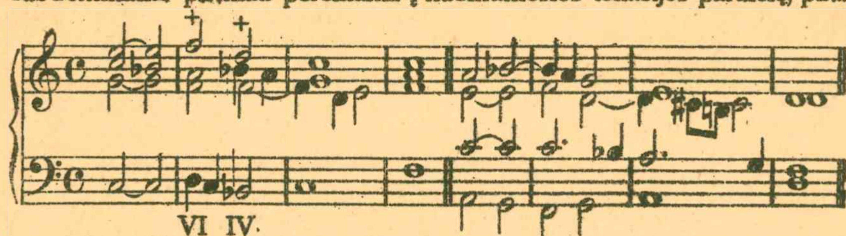
I V I I V I I V I I V I

d) nueinamajai tonacijai atžymėti, moduliacijos akordams prikergiama atitinkama kadencė, kuri galima paįvairinti pritūrėjimais, pereinamais tonais ir t.t. pav.:

2. Jeigu išeinamosios tonacijos trigarsis neturi su nueinamosios dominantės septakordu bendrų tonų, tai tarp šių dviejų akordų įterpiama trigarsis, turįs su jais vieną arba daugiau bendrų tonų; toliau moduliacija daroma aukščiau nurodytu būdu; pav.:

3. Moduliacijoje iš majorinės tonacijos į majorinę arba minorine subdominantę neretai daroma pertraukta kadencė (žiūr. § 26. 3.), kad paskui gavus nueinamosios tonacijos subdominantės harmoniją.

Taip pat moduliacijoje iš minorinės tonacijos į josios minorinę subdominantę pirmiau pereinama į nueinamosios tonacijos paralelę; pav.:

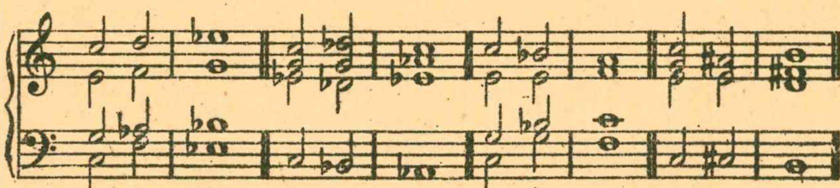


Uždavinys. Sudėstyti moduliacijos išeinant iš įvairių tonacijų įvairaus atstumo tonacijosna pasigaunant dominantės septakordų, siauroje ir plačioje harmonijoje ir ivairiose padėtyse.

§ 54. Moduliacija pamažintuoju trigarsiu.

1. Pamažintasis VII laipsnio trigarsis taip pat, kaip dominantės septakordas, neretai vartojamas, labiausia bažnytinių kampozitorių, moduliacijos reikalui. Šiuo atveju jis dedamas sekstakordo pavidalu; pav.:





2. Šio trigarsio sekstakordas, sujungtas su VII laipsnio naturalės moľio gamos trigarsiu, veda į josios subdominantės tonaciją, o su V laipsnio dur'o trigarsiu — į II laipsnio moľio tonaciją; pav.:



VII. Ūmoji moduliacija.

§ 55. Padidintasis trigarsis.

1. Padidintasis trigarsis randama savistoviu akordu minorinės tonacijos III laipsnyje. Moduliacijai paimtas jis turi

a) keturius išsirišimus:

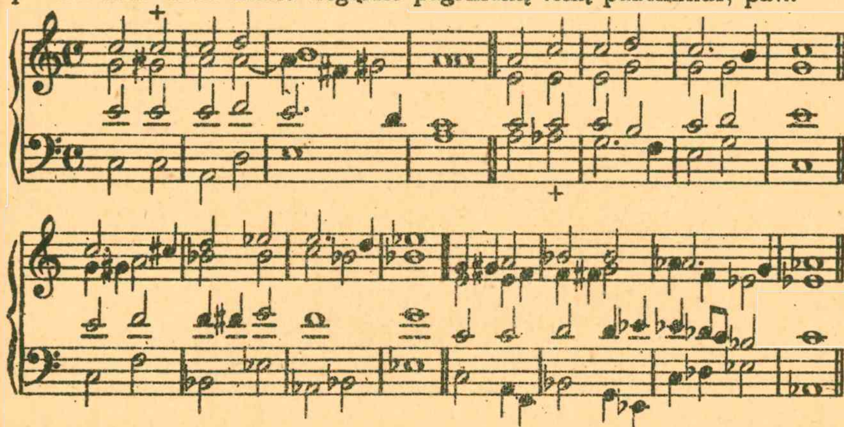


b) enharmoniškai perkeistas jis sudaro tris lygaus skambesio akordus:



Taigi šis akordas gali turėti dvylika išsirišimų, tačiau moduliacijos reikalui jis retai tevartojamas.

2. Jis dažniausiai dedamas chromatiškai perkeisto akordo pavidale (alteracija). Šiuo atveju padidintas trigarsis susidaro, dur'o trigarsio kvintę paaukštinus arba moll'io trigarsio pagrindinį toną pažeminus; pav.:



§ 56. Padidintasis sekstakordas.

1. Kadangi minorinės tonacijos IV, arba majorinės II laipsnio sekstakordas turi didelę sekstę, tai, paaukštinę šių akordų pagrindinį toną, gauname *padidintąjį sekstakordą*; pav.:

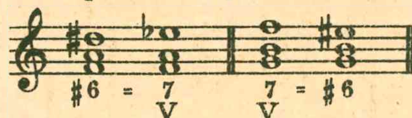


Šiš akordas apskritai dedamas su dviguba buv. kvinte. Iš sekstakordo su maža sekste padidintajam sekstakordui gauti, reikia ne tik pagrindinis tonas paaukštinti, bet ir buv. tercė pažeminti.

2. Šio sekstakordo paaukštintasis pagrindinis tonas, turėdamas vedamojo tono ypatybės, išsiriša aukštyn, o jo buv. tercė — žemyn, būtent, į moľio dominantės harmoniją arba jo kvartsekstakordą; pav.:



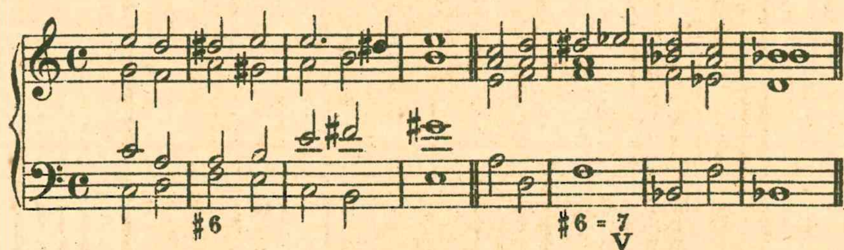
3. Padidintasis sekstakordas savo skambesiu lygus nepilnam (be kvintės) dominantės septakordui; pav.:



Šis enharmonizmas vartojama moduliacijos reikalams, kaip antai:

a) padidintasis sekstakordas išrišama aukščiau minėtu būdu, arba taip, kaip enharmoniškai jam lygus dominantės septakordas;

b) taip pat dominantės septakordas galima paimtierharmoniškai ir išrišti taip, kaip padidintasis sekstakordas; pav.:





§ 57. Chromatiškai perkeistieji (alteracijos) septakordai.

1. Moduliacijos reikalui ir chromatiškai pereinamais akordais daugiausia vartojama:

a) majorinės ir minorinės tonacijos II laipsnio septakordas su paaukštinta terce, o mol'io tonacijoj — terce ir kvinte. Šis akordas vadinamas *vylinguoju* arba *pakeičiamuoju* dominantės septakordu; jis daugiausia dedamas pirmame ir antrame persivertime ir išsiriša į V laipsnį, arba kvartsekstakordą; pav.:



Minorinėje tonacijoje šios rūšies $\frac{4}{3}$ akordas retai tevartojamas.

b) vylingasis pamažintasis septakordas, susidaręs paaukštinus pakeičiamojo dominantės septakordo pagrindinį toną; jis išsiriša į kvartsekstakordą ir galimas tiktai dur'o tonacijoje; pav.:



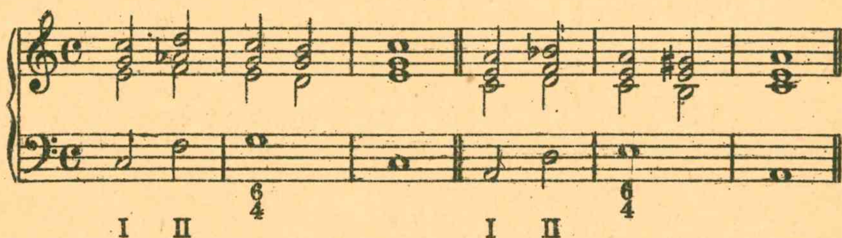
Pakeičiamasis dominantės septakordas ir vylingasis pamažintasis septakordas galima vartoti savistoviais akordais, paruoštais I, VI ir retkarčiais IV laipsniu; pav.:



c) dominantės septakordas su padidinta kvinte; šis akordas tegalimas dur'o tonacijoj ir vartojamas daugiausia pereinamuoju akordu; pav.:



Pastaba. Apie pažemintąjį II laipsnio trigarsį buvo kalbėta § 22; čia pastebėtina, jog šis trigarsis daugiausia vartojamas savistoviai po I laipsnio trigarsio sekstakordo pavidale su dviguba terce ir išsiriša į kadencės kvartsekstakordą; pav.:



d) nonakordas, kuris gaunama prikergus pakeičiamajam dominantės septakordui viršuje terce; šiš akordas daugiausia vartojamas be pagrindinio tono; pav.:



e) padidintasis kvintsekstakordas, kurį gauname paaukštine minorinės tonacijos IV laipsnio septakordo pagrindinį toną; šiš akordas išsiriša į moll'io kvartsekstakordą; pav.:



f) dvigubai padidintasis kvintsekstakordas, kurį gauname paaukštinę majorinės tonacijos IV laipsnio septakordo pagrindinį toną ir pažeminę tercę t. y. basą; šis akordas išsiriša į dur'o kvartsekstakordą; pav.:



g) padidintasis terckvartakordas, kurį gauname iš dur'o ir mol'io tonacijos II laipsnio septakordo, paaukštinę jojo tercę ir, be to, dur'o tonacijoj pažeminę jojo kvintę, t. y. basą; siš akordas išsiriša į V laipsnio trigarsį arba kvartsekstakordą; pav.:

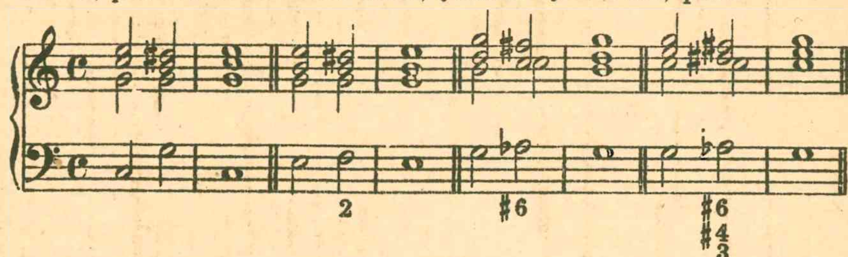


h) dvigubai padidintasis terckvartakordas, kurį gauname paaukštinę dur'o tonacijos II laipsnio septakordo pagrindinį toną ir tercę, o pažeminę jojo kvintę t. y. basą; šis akordas išsiriša į dur'o kvartsekstakordą; pav.:



Pastaba. Chromatiškai perkeistųjų akordų padidintoji sekstė negalima imti dvigubai.

2. Įvairūs akordai su padidinta kvinte arba sekste, paimti savistoviai, paruošiami tais akordais, į kuriuos jie išsirišа; pav.:



3. Dur'o kadencėse įvairumo dėliai padidintoji sekstė vartojama šitaip:



§ 58. Moduliacija perkeistais ${}^{6}_{5}$ ir ${}^{4}_{3}$ akordais.

1. Padidintasis ${}^{6}_{5}$ akordas ir dvigubai padidintasis ${}^{4}_{3}$ akordas enharmoniškai lygūs dominantės septakordui; pav.:



2. Dėliai šio enharmonizmo kiekvienas padidintasis ${}^{6}_{5}$ akordas ir dvigubai padidintasis ${}^{4}_{3}$ akordas galima išrišti dvejopai, būtent:

a) aukščiau (57 §) nurodytu būdu, ir

b) taip, kaip enharmoniškai jiems lygus dominantės septakordas; pav.



3. Taip pat moduliacijos reikalui galima kiekvienas dominantės septakordas išrišti taip, kaip enharmoniškai jam lygūs padidintasis $\frac{6}{5}$ arba dvigubai padidintasis $\frac{4}{3}$ akordas; pav.:



4. Paprastai, enharmoniška šių akordų lygybė nerašoma, o tiktai mintyjama ir išrišama, kaip antai:



Dominantės septakordui išsirišant

a) taip, kaip padidintasis $\frac{6}{5}$ akordas, jo septimė žengia pustoniu aukštyn, basas pustoniu žemyn, o kiti sudėties tonai lieka vietoje;

b) taip, kaip dvigubai padidintasis $\frac{4}{3}$ akordas, jo septimė ir kvintė žengia pustoniu aukštyn, basas pustoniu žemyn, o tercė lieka vietoje.

Padidintajam $\frac{6}{5}$ ir dvigubai padidintajam $\frac{4}{3}$ akordams išsirišant, jų padidintoji sekstė žengia pustoniu žemyn, basas — kvarte aukštyn arba kvinte žemyn į toniką (galima taip pat tonu aukštyn į VI nueinamosios tonacijos laipsnį), kiti sudėties tonai eina priešinga slinktimi vienas tonu žemyn, antras pustoniu aukštyn.

5. Paralelėms kvintems išvengti, $\sharp^{6}_{5}$ akordui išsirisant į V laipsnio trigarsį, geriausia dedama pirmiau $^{6}_{4}$ akordas, tačiau galima $\sharp^{6}_{5}$ akordas perkeisti į $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\ \sharp 4\\ 3\end{smallmatrix}$ akordą; pav.:



Čia pastebėtina tai, kas 50 § 4. a. pasakyta apie laisvesnį griežtųjų dėsnių vartojimą.

Pavyzdžiai.

6 5 — ♯6 | 6 4 | 8 - 7 V | I ‖ ♯6 ♯4 3 | 6 4 | 8 - 7 V | I

7 ♯6 ♯4 3 | 6 4 | 8 - 7 V | I ‖ 7 (♯6 ♯4 3) | 6 4 | 7 V | I

♯6 5 (7) | VI | 6 II | 8 - 7 V | I ‖ 7 (♯6 5) | 6 4 | 8 - 7 V | I

♯6 ♯4 3 (7) | I | IV | 7 V | I ‖ 7 (♯6 ♯4 3) | 6 4 | 8 - 7 V | I

6. Šiais enharmoniškais akordais lengva daryti moduliacijos į kryželių tonacijas ir jie labai patogūs ūmai sugrįžti atgal į išeinamąją tonaciją.

Uždavinys. Sudėstyti ir groti įvairios ūmos moduliacijos enharmoniškais, chromatiškai perkeistais akordais.

§ 59. Moduliacija pamažintuoju septakordu.

1. Pamažintąjį septakordą randame minorinės tonacijos VII laipsnyje, tačiau galime jį sudaryti ir iš kitų septakordų, chromatiškai perkeisdami jų sudėties tonus, kaip antai: paaukštinę dominantės septakordo pagrindinį toną, pažeminę dur'o VII laipsnio septimę ir t.t.

2. Šio akordo persivertimai enharmoniškai lygūs pagrindiniam pamažintam septakordui, antraip tariant, kiekvienas pamažinto septakordo persivertimas galima laikyti savistoviu pagrindiniu akordu; pav.:



3. Dėliai šios daugiaprasmybės pamažintasis septakordas išrišama į įvairias tonacijas ir įvairiais būdais, būtent:

a) kiekvienas pamažintojo septakordo sudėties tonas galima laikyti vedamuoju tonu, nurodančiu į kurią tonaciją akordas išrišamas; taigi *a* mol'io VII laipsnio septakordas išrišama ne tik į *a*, bet ir į *c*, *es*, *fis* dur'o arba mol'io tonacijas; pav.:



Šis išrišimas galima paįvairinti, būtent: akordo sudėties tonas, kuris yra pustoniu aukščiau už nueinamosios tonacijos dominantę, reikia pustoniu pažeminti ir šitaip gaunamasis dominantės septakordas išrišti paprastu būdu; pav.:



a) bet kuris pamažintojo septakordo sudėties tonas gali būti pagrindiniu tonu; šiam pagrindiniam tonui (basui) pakilus pustoniu aukštyn, arba nužengus tonu žemyn, reikia sudėti jam atitinkamas kvartsekstakordas; šiuo būdu pamažintasis septakordas išrišama į kitas keturias dur'o arba mol'io tonacijas; pav.:

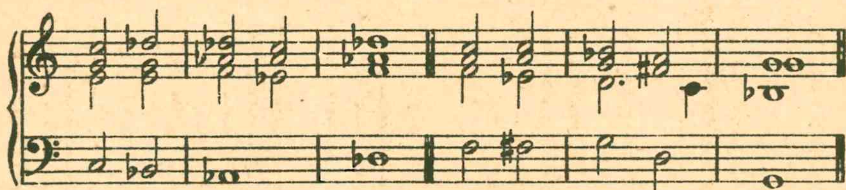


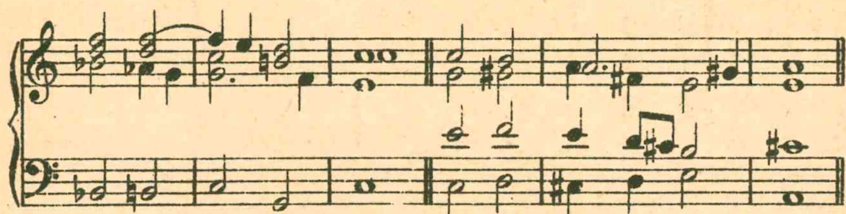
b) paėmę bet kurį pamažintojo sekstakordo sudėties toną pagrindiniu tonu (basu) ir paaukštinę pustoniu tris viršutinius balsus, gauname dominantės septakordą, kurį paprastu būdu išrišame vėl į kitas keturias dur'o arba mol'io tonacijas; pav.:



4. Matome, jog, pasigaunant pamažintojo septakordo, galima pereiti į dvylika dur'o arba mol'io tonacijų, del to jis esti moduliacijai labai patogus, juo labiau, kad jisai galima lengvai paimti po bet kurio gryno trigarsio; pav.:







5. Basui chromatiškai žemyn arba aukštyn žengiant, susidaro pamažintųjų septakordų sekvencės, kaip antai:



6. Nors pamažintojo septakordo ypatybės moduliacijai labai patogios, tačiau nepatariama šios pigios priemonės nuolatai, dažnai vartoti, nes tai išrodytų tonų giminystės gilesnio pažinimo stoką. Dvasiškuose, labiausia vokaliniuose, kūriniuose jisai dėliai savo pobūdžio vengiamas.

§ 60. Moduliacija vylingosiomis eisenomis.

1. Nepaprastai sujungę du įvairių tonacijų akordu, gauname *vylingąją eiseną*, skambančią juo gražiau bei švelniau, juo daugiau jos akordai turi bendrų tonų. Be to, vylingajai eisenai įsidėmėtinos šios taisyklės:

a) balsai reikia vesti kuo sklandžiausiai, ir

b) bendrieji tonai palikti vietoje.

2. Dažniausiai vartojamos vylingosios eisenos susidaro:

a) jungiantis dur'o trigarsiui su dominantės septakordu, kurio pagrindinis tonas yra maža arba didele terce aukščiau arba žemiau nuo trigarsio pagrindinio tono; pav.:

V V I V V I V V I V V I

b) jungiantis dominantės septakordui su dur'o trigarsiu, kuris pridera tonacijai, esančiai maža arba didele terce aukščiau arba žemiau nuo septakordo pagrindinio tono; pav.:

V V I V I V I V I

c) jungiantis dviem dominantės septakordam, kurių pagrindiniai tonai yra nuo vienas antro maža arba didele terce aukščiau arba žemiau; pav.:

V V I V V I V V I V V I

d) jungiantis dviem dominantės septakordam, kurių pagrindiniai tonai yra kvartės arba kvintės santykiavime; pav.:



Dėliai aukštyn žengiančios septimės, pirmoji eisena yra siurkštaus pobūdžio, o antroji — dažnai vartojama (žiūr. § 34.)

3. Taip pat dažnai vartojamos vylingosios eisenos gaunama iš šių sekvenčių:

a) chromatiškai pustoniais žemyn žengiančio baso harmonizacijoj padidintuoju $\frac{6}{5}$ akordu, pav.:



b) tonais žemyn žengiančio baso harmonizacijoj dominantės septakordais, pav.:



Pastaba. Tolygūs moduliacijų sujungimai bei sekvencės galima sudaryti ir iš mažųjų ir pamažintųjų septakordų, taip pat iš nonakordų, einančių pakaitomis su septakordais.

4. Vylingomis eisenomis laikomos ir šios kadences:

a) majorinėje tonacijoje dominantės trigarsio arba septakordo išsirišimas į pažemintą VI laipsnį; pav.:

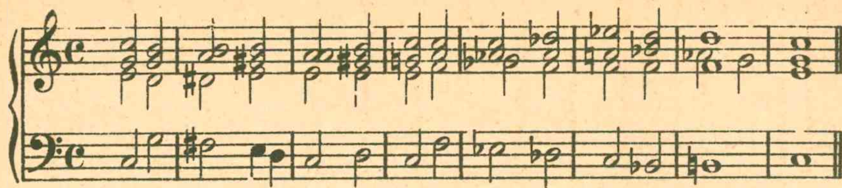
Antraip tariant, ši eisena paskolinta iš minorinės tonacijos. Ji vartojama taip, kaip pertrauktoji kadencė ir užbaigiant galima jai prikergti moll'io subdominantės trigarsis, taip pat II laipsnio sekstakordas su pažeminta buv. kvinte arba ir pagrindiniu tonu;

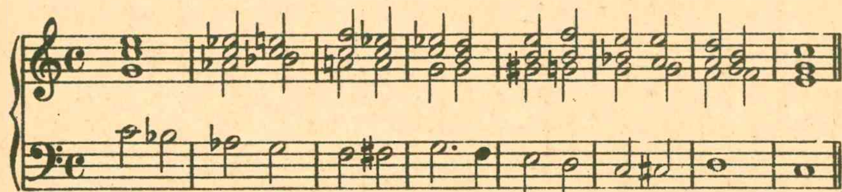
b) minorineje tonacijoje dominantės trigarsis, einąs į pamažintąjį septakordą, pasiaukštinant IV laipsniui; ši eisena savaime išsiriša į kvartsekstakordą ir išimtinai vartojama tiktai tokioj padėtyje, kaip antai:

5. Vylingosios eisenos vartojamos moduliacijai į artimiausias ir tolesnes tonacijas. Tačiau pereinant į tolesnės giminystės tonacijas, tiktai laipsninė moduliacija tepatenkina tikrąją muzikališką prasmę, del to ir ūmojoj moduliacijoj paprastai pereinama ne toliau, kaip į antrojo laipsnio giminystės tonacijas. Tokiems trumpiems nukrypimams įsidėmėtinos šios taisykles:

a) ūmai perėjus į tolesnę tonaciją, reikia tuojau pereiti į praleistąją pirmojo laipsnio giminystės tonaciją, o paskui grįžti atgal į išeinamąją tonaciją;

b) tačiau neretai galima ir ūmai grįžti tiesioginiai į pirmykštę tonaciją; pav.:





VIII. Nejudamieji tonai.

§ 61. Vargonų punktas.

1. Muzikos kūriniuose randama ilgiau išlaikomas baso tonas, ties kuriuo sudėstoma iš viršutinių balsų akordai, dažnai neturį nieko bendro su basu. Šis nejudamasis baso tonas vadinamas *vargonų punktu* (Orgelpunkt).

2. Vargonų punktui, kuris esti *dominantė* arba *tonika*, nustatytos šios taisyklės:

a) jis turi prasidėti tvirtąja takto dalimi, tačiau gali čia būti ir išimtis;

b) pradžios ir užbaigos harmonijos turi būti sąryšyje su vargonų punktu; kitoms harmonijoms pageidaujama, kad tvirtose takto dalyse akordai turėtų bet ko bendro su vargonų punktu;

c) ties vargonų punktu leistina ne tiktai visi jo tonacijos akordai, bet ir moduliacijos nukrypimai, butent: majorinėj tonacijoj ties dominante, į visas pirmosios giminystės tonacijas; ties tonika — į mol'io ir dur'o subdominantes, taip pat į pastarosios pirmojo laipsnio giminystės tonacijas; minorinej tonacijoj ties dominante į V ir IV laipsnio, o ties tonika į subdominantės ir jos IV laipsnio tonacijas;

d) kadangi basas esti nejudamas, tai viršutiniai balsai sudaro trijų balsų harmoniją, kurioj savaime atsiranda nepilni akordai; šiuo atveju praleidžiama kvintė, tačiau, jeigu ji yra melodijoje arba apatiniame balse, kaip antai $\frac{4}{3}$ akorde, tai sklandžiai balsams vesti praleidžiama kitas tonas, dažniausiai pagrindinis; vargonų punktui artimiausias balsas paprastai vedamas baso lytimis.

3. Vargonų punktas ties dominante laikomas kadencės kvartsekstakordo basu ir baigiasi dominantės harmonija, kuri išsiriša į tonikos trigarsį; pav.:

J. C. Rembt.





J. C. Rembt.





4. Vargonų punktas ties tonika laikomas tonikos trigarsio pailgintu basu; retkarčias jis eina po dominantes vargonų punkto; pav.:

J. S. Bach.

P. Piel.

Muffa.





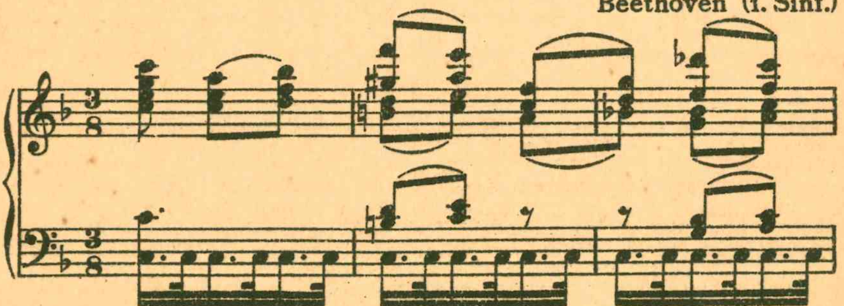
5. Neretai randama vargonų punktas tuo pačiu laiku ties tonika ir dominante, pav.:

P. Piel.



6. Taip pat neretai baso tonas neišlaikomas, bet tam tikra ritmiška lytimi, arba figuracija vargonų punkte paįvairinamas; pav.:

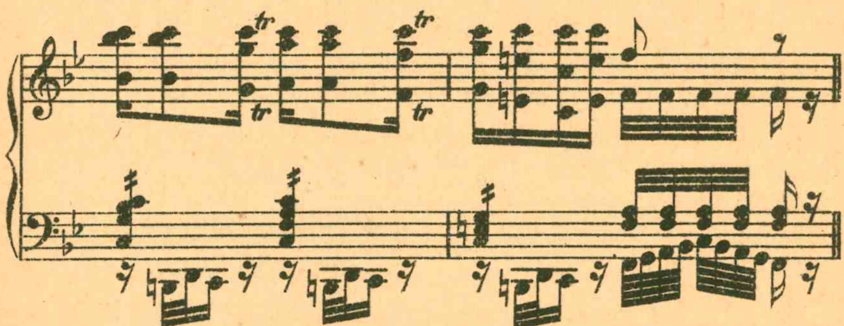
Beethoven (1. Sinf.)





Allegretto scherz.





7. Retkarčiais ir kituose balsuose išlaikoma tonas per ilgesnį laiką taip pat, kaip vargonų punktas base; šiuo atveju rečiau susidaro griežtai disonansiniai susijungimai; šie tonai paprastai vadinama gulinčiais tonais; pav.:

Haydn (Jahreszeiten).



M. G. Fischer.



Jac. Quadflieg.







Turinys

I. Įžanga.

II. Konsonansiniai akordai.

III. Disonansiniai akordai.

IV. Melodiška figuracija.

V. Moduliacija.

VI. Laipsninė moduliacija.

VII. Ūmoji moduliacija.

VIII. Nejudamieji tonai.

Kaina **10** litų.

Brangiau pardavinėti draudžiama